

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Filología Románica



TESIS DOCTORAL

Nomadismos contemporáneos Hacia una semiótica de la imagen urbana: el metadiscurso fotográfico

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Esther Sánchez del Moral

Directores

José Antonio Millán Alba
Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA, FILOLOGÍA ESLAVA Y LINGÜÍSTICA GENERAL



NOMADISMOS CONTEMPORÁNEOS

HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN URBANA: EL METADISCURSO FOTOGRÁFICO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

ESTHER SÁNCHEZ DEL MORAL

BAJO LA DIRECCIÓN DE LOS DOCTORES

JOSÉ ANTONIO MILLÁN ALBA

EUGENIA POPEANGA CHELARU



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística general

TESIS DOCTORAL

Nomadismos Contemporáneos.

Hacia una semiótica de la imagen urbana: el metadiscurso fotográfico.

Esther Sánchez del Moral

Directores

Dr. José Antonio Millán Alba.

Universidad Complutense de Madrid

Dra. Eugenia Popeanga Chelaru.

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2013

A mi familia

Mi mayor agradecimiento a mis directores de tesis. Sin ellos este trabajo de investigación no podría haber existido: por una parte, a la Dra. D^o Eugenia Popeanga por aceptarme en su departamento interdisciplinar [“Viajar por la ciudad: modelos urbanos en los libros de viaje y su proyección estético-literaria” o “Proyecto de Investigación I + D interdepartamental e interuniversitario”. Y, por otra, al Dr. D. José Antonio Millán Alba por su infinita paciencia en intentar comprender a una licenciada en Bellas Artes.

También quisiera agradecer de modo especial

A mis padres, que siempre han estado a mi lado supliendo mis ausencias y animando a esa posible “doctoranda” con un cariño y empuje fuera de lo normal.

A mis hermanos que con su optimismo y alegría de vivir, han conseguido contagiar su entusiasmo en los trabajos más arduos.

A todos mis amigos, sólo deciros gracias por vuestras valiosas conversaciones que son y seguirán siendo *oro molido*.

Quiero destacar especialmente la ayuda prestada por Consuelo Martínez Priego y Gema Eizaguirre.

Tampoco puedo dejar de citar por múltiples motivos a: A. Álvarez, I.B., JF. Calderero, A. Guillén, A. Juárez, C. Manrique, Ch. Porras, J. Miranda, C. Segade y M. Vizcaíno.

A “todos Villanueva. edu” como si de un correo se tratase. Gracias al Equipo Directivo por su infinita entereza, empuje y comprensión en la trayectoria de este trabajo de investigación. Desde mis comienzos en esta sede con María Hernández-Sampelayo, Juanjo Javaloyes, Gabriel Rodríguez-Pazos, hasta Gloria Gratacós. Gracias, al equipo bibliotecario de Carmen de la Fuente por su gran tarea profesional, al equipo de Informática, a Almudena Paz por la maquetación del trabajo y, a M^o Jesús G. y Javier H. por su magnífica reprografía.

Nomadismos Contemporáneos

Hacia una semiótica de la imagen: el metadiscurso fotográfico.

Tesis Doctoral. Esther Sánchez del Moral

ÍNDICE

English Summary	21
Introduction	25
Introducción	41
Capítulo I. Nacimiento del Nomadismo Contemporáneo	57
1. Cuando la Modernidad era margen: Charles Baudelaire	59
2. Proyectos de ciudad: remodelar, construir y reconstruir para el hombre	75
2.1. Margen de París. Ciudad del XIX.....	75
2.2. El Hombre en la ciudad. París & New York	79
2.3. El utópico perfil del margen: Heidegger	83
3. Márgenes del arte del siglo XX relacionados con la ciudad.....	92
3.1. Derivas en torno a la utopía.....	92
3.2. Dada en la urbe: representar/habitar [el espacio errático].....	101
3.3. Surrealismo urbano: la deambulación del sueño [el recorrido].....	103
3.4. La Internacional Situacionista (IS).....	111
3.4.1. Hacia una ciudad Nómada.....	111
3.4.2. La ciudad del <i>homo ludens</i>	117
3.4.3. Marañas y derivas. Laberintos dinámicos	119
3.4.4. Nueva Babilonia: ciudad nómada.	122

3.4.5. Una ciudad cubierta	122
3.4.6. Ciudades apasionantes	126
3.4.7. Mayo del 68.....	131
3.4.8. Habitabilidad atomizada	135
4. Nómadas contemporáneos.....	136
4.1. Rem Koolhaas: Espacio basura (Junkspace).....	136
4.2. Eduardo Arroyo: NoMAD	141
4.3. Francesco Careri: Stalker (Walkscapes)	145
4.4. Francis Alÿs: el proceso hecho imagen	151
5. A modo de conclusión	159
 Capítulo II La fotografía y modernidad	163
1. Arder en deseos: desde el descubrimiento a la invención.....	164
2. ¿Qué es la fotografía?	168
2.1. Polifonías.....	168
2.2. Notas esenciales.- La anulación del realismo.....	173
2.2.1 El Marco: un fragmento del mundo.....	173
2.2.2 Marco versus encuadre	175
2.2.3 Mirar, MEDIR, encuadrar	177
2.2.4 Transparencia	179

2.2.5 El noema= esto- ha- sido	182
- <i>Studium</i> y <i>punctum</i>	183
2.2.6 Desdoblamiento.....	186
2.2.7 El “aura”	188
2.2.8 Lo auténtico.....	191
2.2.9 Unicidad = Ensambladura	195
2.2.10 Espaciamento y redoblado de los Dadaístas	198
2.2.11 Huella de la imagen	199
2.3. Las coordenadas de toda nota esencial: [espacio/tiempo]+luz	204
3. Visiones urbanas. Últimas décadas del siglo XX.....	207
3.1 Fotografiar la urbe. El espacio en dos dimensiones	207
3.2. Fotografiar la urbe = ‘moderno’	208
3.2.1 Moderno=Nuevo	209
3.3. El espacio urbano.....	212
3.3.1 Cambio de escala.....	213
3.3.2 El espacio plano	213
-Giro del espacio a través de la cámara: Rodchenko.....	215
-Cubismo fotográfico: Gordon Matta- Clark	217
-Espacio inédito: Georges Rousse	221
3.3.3 Transformaciones.....	221

3.3.4 Nuevos mapas	226
-U-topos	229
-Crear situaciones y adueñarse del mundo.....	230
-The Factory: la comuna americana de Warhol	232
3.4. Arte Urbano: Canadá, Estados Unidos, Alemania.....	237
3.4. 1 Marta Rosler (New York, 1943) <i>The Bowery in two inadequate descriptive systems</i> 1974-75	239
3.4. 2 Sophie Calle (Paris, 1953) <i>Los durmientes</i> , 1979.....	243
3.4. 3 Philip-Lorca di Corcia (Connecticut, 1951) <i>Japón</i> , 1994.....	245
3.4. 4 James Casebere (Michigan, 1953) <i>Asilo</i> , 1994	247
3.4. 5 Jeff Wall (Vancouver, 1946) <i>Imagen para mujeres</i> , 1979.....	249
3.4. 6 Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) <i>Sin título</i>	253
3.4. 7 Thomas Struth (Geldern, 1954) <i>Piazza San Ignazio I-III, Rome</i> , 1990	255
3.4. 8 Barbara Kruger (New Yersey, 1945) <i>Tú no eres tú misma</i> , 1982.....	258
3.4. 9 Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, 1958) <i>Retratos</i> , 1985-86	259
3.4. 10 Michael Wesely (Munich, 1963) <i>Postdamer Platz (Berlín)</i> 5.4.1997- 3.6.1999	261
3.4. 11 Nan Goldin (Washington, 1953) <i>Nan and Brian in bed</i> , NYC, 1983	263
3.4.12. Hiroshi-Sugimoto (Japón, 1948) <i>Autocine Drive-In, Union City</i> , 1993.....	265
3.4. 13 Andreas Gursky (Leipzig, 1955) <i>Bolsa de Tokio</i> , 1990.....	267
4.- A modo de conclusión	269

Capítulo III: Fotografía urbana en España último tercio del siglo XX.....	279
1. Antecedentes.....	279
1.1. Comienzo de la nueva fotografía de creación 70-80.....	279
1.2. Nace el arte de acción en la ciudad: <i>Encuentros en Pamplona 1972</i>	281
1.3. Arte Conceptual: Esther Ferrer: <i>Autorretrato en el tiempo 1981-2004</i>	282
2. Madrid, Barcelona.....	286
2.1. Nace la revista Nueva Lente [NL] <i>El homo ludens</i>	286
2.2. Recorridos en Madrid. Los estudios de artistas. Movidas	293
3. Fotógrafos urbanos.....	302
3.1 Fotógrafos de la ciudad.....	301
3.1.1. Pablo Pérez Mínguez /NL, Vale todo/ Las estrellas de la movida de Madrid	302
<i>-Escalas estéticas</i>	310
3.1.2. Alberto García-Alix /Pura Vida, apropiación, ausencia/ Mi gente.....	313
<i>- Camarón de la Isla</i>	321
3.1.3. Ouka Leele/Ensoñación, mito/ <i>Rapelle toi! Bárbara, 1987</i>	323
<i>-Autorretratos PPM, AGA, OL</i>	323
3.1.4. Miguel Trillo/ Colectividad/ <i>Atlas de jóvenes del margen 1980</i>	333
<i>-August Sander, Richard Avedon</i>	337
3.1.5 Ciuco Gutiérrez/ Kitsch, ironía, realidad/ <i>Amontonamiento, 1989</i>	342
<i>-Jeff Wall</i>	347

3.1.6 Humberto Rivas/Silencio, rigor, equilibrio, duración	351
-Paseos urbanos, 1980	351
3.1.7 Manuel Sonseca /Nomadismo/ Proyecto: Ronda de Ciudades.....	357
-Brassai.....	361
3.1.8 Pierre Gonnord /Ambigüedad/ Rostros: <i>Jukio I- Jukio II</i>	362
-Caravaggio, Zurbarán.....	365
3.1.9 Joan Fontcuberta/ Verdad, ficción/ <i>Securitas</i> , 2000.....	372
-Fotografía líquida.....	377
3.1.10 Aitor Ortiz /Disolución, limus/ <i>Deestructuras y Modular</i> , 2000	380
- Vanguardias.....	380
4. A modo de conclusión	387
Conclusiones	405
Bibliografía	427
Anexo Entrevistas.....	485

Contemporary Nomadism:

Towards the Semiology of Urban Image – The Metadiscourse of Photography

English Summary

This thesis seeks to present a delimited study of the new **Creation Photography** that arose within the large cities of the world during the last third of twentieth century. It covers the decades of the 80's and 90's as well as the first decade of the 21st century, and includes important historical information from the 1970's. At this stage there is a change in how the artist and the viewer contemplate images as the progression is marked from the small picture on paper to a large format image exhibited in museums, to digital images that can be projected in any space and stored for later viewing. This work considers two foci: the new way of looking at the world, which by its nature seeks photographic images, and the context in which it arises, large contemporary cities, from which this view is inseparable.

Moreover, the new photography tries to capture the constant movement of everyday life and the flow of events by experimenting with new techniques and processes of the image. These new approaches were influenced by the more radical and alternative artistic avant-garde of the twentieth century among which prominently figures the Situationist International group that created a theory based on the construction of situations, *dérive* (drift), the stroller, and continuous movement. The architect Constant Nieuwenhuys created a new utopian city called **New Babylon**.

These types of cities are related to theories based on metropolis architects like Le Corbusier, Constant Nieuwenhuys, Rem Koolhaas and Eduardo Arroyo. The literature has an unparalleled precedent with the poet Charles Baudelaire, creator of the definitions of modernity, the modern artist, and descriptions of their distinctive

characters of everyday life such as the spy, the dandy, the *flâneur*, the stroller, etc. His influence can be noted even in the 20th and 21st centuries.

In another sense, photography is redefined and expanded as postmodern suppositions allowed for the creation of new concepts and observations.

In order to delineate and access this new approach, this study clearly describes and differentiates the semiology of the images of thirteen international artists who use very different approaches within the social context in which they find themselves. It also delves into a qualitative analysis of the photographic metadiscourse of ten Spanish artists. This metadiscourse comes from interviews with the artists themselves by the author of this thesis. It was not the author's intention to document a general semiology of the photographic images of these artists, as that had been explored in the previous section; the goal was to allow different artists to address the processes of their photographic images, thereby allowing contemplation of the nature of each.

The photographers interviewed are artists, the majority of which have more than thirty years of experience, and whose particular way of seeing the city and its inhabitants is essential to this study.

INTRODUCTION

Contemporary Nomadism Towards the Semiology of Urban Image: The Metadiscourse of Photography

This thesis seeks to present a delimited study of the new **Creation Photography** that arose within the large cities of the world during the last third of twentieth century. It covers the decades of the 80's and 90's as well as the first decade of the 21st century, and includes important historical information from the 1970's. At this stage there is a change in how the artist and the viewer contemplate images, as the progression is marked from the small picture on paper, to a large format image exhibited in museums, to digital images that can be projected in any space and stored for later viewing. This work considers two foci: the new way of looking at the world, which by its nature seeks photographic images, and the context in which it arises, large contemporary cities, from which this view is inseparable.

Moreover, the new photography tries to capture the constant mobility of everyday life and the flow of events by experimenting with new techniques and processes in the creation of the image. These new approaches were influenced by the more radical and alternative artistic avant-garde of the twentieth century.

Both the historical and latter avant-garde share an interdisciplinary character, in which there is a fundamental relationship between the different arts, which was formed by groups of artists who were writers, painters, sculptors, architects, and musicians. The artistic elements are mixed, and within them photography figures as an innovative component that lends itself to most artistic and documentary interpretations. Photography brought about a new way of looking at the world, which is prominently displayed in schools of thought, perception, and ideology that fueled various avant-garde movements.

The commentary written by Baudelaire in the Salon of 1859 under the title "The Modern Public and Photography," seems to be a harsh criticism of those who practice this hobby or trade, precisely because of the possible repercussions of this technique. Specifically mentioned was the possibility for repetition, which could lead to a lack of originality from those people seeking the quick and easy, without thought or imagination. Also of concern was the likelihood that photography would remain purely mimetic as it produces an accurate reproduction of the elements of nature, understood only as a memory, or preserving something that has been. At first glance, this might seem to be its only purpose, but this is refuted by the creative experimentation that qualifies photography as an art form. That fact that Baudelaire, a dandy and a modern man, liked photography is something that the facts seem to support as evidenced by the sheer number portraits he had made. If behind a camera there is an artist and not an employee, the concept changes. And it is also possible that at that moment, Baudelaire did not grasp the revolution that this practice would spark as a mode of communication and expression, regardless of the exact reproduction of nature. The concept of modernity espoused by Baudelaire is part of this pattern that has remained constant until today.

Similarly, the evolution and trends in architecture, such as the incorporation of glass to add transparency and light, and building with geometric shapes made of reinforced concrete (Le Corbusier's Modulor, Walter Gropius' Bauhaus School, the German Pavilion at the International Exposition in Barcelona) form a space which provide a place of well-being for those with different interpretations, based in international modern movements, and/or postmodern styles.

All of these constitute the inception of a new dimension of the photographic image, which is a new way of looking at, and exploring the world, which has given rise to contemporary nomadism. The concept of "contemporary nomadism" is another element which, as we will see, supports this thesis, and, although it is originally closely associated with the "flânerie" coined by Baudelaire, it goes much further because of the social conditions of the twentieth century as well as the emergence of radical avant-garde movements.

In order to understand this new approach and to put it into context, this paper delineates the semiology found in images of international artists who use a variety of methods and practice their art in diverse social contexts. In order to widen the scope of this paper, a qualitative analysis of photographic metadiscourse of ten Spanish

artists is included. This metadiscourse, comes from interviews with the artists themselves conducted by the author of this thesis. It was not the author's intention to document a general semiology of the photographic images, but by having performed this previously in the present two-part study, the goal was to allow different artists to address the processes of their photographic images thereby allowing contemplation of the nature of each.

All of the artists interviewed, with the exception of Humberto Rivas (Buenos Aires, 1937-2009) were alive while the research for this thesis was conducted. Pablo Perez Minguez has subsequently passed away on November 22, 2012. The photographers interviewed are artists, the majority of which have more than thirty years of experience, and whose particular way of seeing the city and its inhabitants is essential to this study.

Why is this research important? Ultimately, it allows the reader to understand more clearly the cultural scope and human manifestation which this eclectic art form, that is creation photography, seeks to demonstrate, and the common themes that link together the explanations with the observers' point of view.

For this reason, the structure of this research can be somewhat confusing. However, the text attempts to reveal, as a puzzle, specific lines that ultimately unite in order to present a comprehensive definition of contemporary nomadism.

Consequently, it is a postmodern thesis, fragmented, and puzzle-like in its structure. It investigates new definitions and new ways to explain the essential elements of photography from the critics', artists' and technicians' points of view, as well as explore the artistic movements in which they are involved or to which they subscribe. In order to achieve this aim, this paper seeks to exhibit urban-themed photo images made by thirteen international artists in order to show an inclination towards using the unconventional. This use of that which is not conventional is at times understood as rebellion, or as a way to investigate human expression, or even as transgressive and provocative, and finally the use of the unconventional can be understood as a conceptual process. In this search for concepts and meanings in these artistic creations, the author has included brief commentaries and personal reflections from art critics who specialize in this field.

In each case the varied methods used by the selected artists show individualistic and unclassifiable traits. To overcome this difficulty, the author chose to suggest a new concept, which is referred to in the title: "Contemporary Nomadism."

Indeed, there is an abundant amount of literature about postmodernism and its projection in art, but there is little written about the conceptual relationship between Spanish and international artists, and specifically their urban work. Nor is there a compendium that relates these photographers with their historical and artistic origins.

This research is also an extension and deepening of issues that the author has lived with great intensity. Thus, the selection of artists Ouka Leele and Ciuco Gutierrez was motivated by the author having participated in seminars given by them. The inclusion of other artists were based on having visited their exhibitions, participated in conferences, or research done in the National Library of Spain and the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* (Queen Sofia Museum). The author has performed thorough research of the published works of all the Spanish artists found in these two centers, which is reflected in this work.

Structure

The work is divided into three chapters, plus an appendix which lists the interviews with Spanish artists performed for this study. An analysis of the thematic origins of the issue at hand is presented first. Subsequent sections deal with definitions and discussions regarding the essential elements of photography and its expression in the urban works of international artists, both classical and postmodern, from the last third of the twentieth century. Finally, the works of Spanish artists from the 80's, 90's, and the first decade of the new century is examined.

Chapter One: The New Way of Looking and Its Link to the City

With the invention of the photograph comes a new way of looking that is linked to the city. In turn, this new way of looking (formation of noema = content) coexists with modernity, the urban center, and the artistic movements of the time, especially those associated with a utopian-romantic backdrop that sets the stage for this progression during the period. The author refers to this journey as "margin." This phenomenon only occurs in some artists: those who move, those who walk both physically and intellectually.

It is here that the concept of "walking" (driving, flying) enters into the discourse as an aesthetic practice and as a form of control and possession of utopian cities in which the New Babylon stands out. This is definitely at the heart of the synthesis of countercultural art with an utopian lifestyle with urban overtones.

And so begins the history of nomadism. The aspect of margin offers a delimited tour through the concept of modernity set forth by Baudelaire, who mapped out so well man's place in the metropolis, and whose ideas have not changed at all during the present century.

Also as a common thread in architecture as well as the birth of urbanism in the cities, the author used various city-related events, such as the remodeling of Paris by the Baron Haussmann, and the construction of new cities like New York. Also key to the birth of urbanism is the reconstruction of Cologne after the invasion of the allies, which was influenced by a conference featuring the philosopher Martin Heidegger at which he spoke about the importance of being for man.

On the one hand, the new concept of nomadism has its historical origin in the most radical avant-garde of the twentieth century, but is also currently in force in the twenty-first century as an assimilation and as a vindicated position. The question is what is the artist who inhabits the city like? Thus, the group known as the Surrealists also perform two actions that make them pioneers in the importance of the artistic "process" developed on a walk or journey, in which the same man intervenes.

Later, the Situationist International expands and surpasses the concepts of the Dadaists and Surrealists. It is at that point that the Dutch architect Constant Nieuwenhuys creates a theory about the new cities of the future. The most important project dedicated to his theory is the New Babylon. It is a (utopian) city that has no boundaries. The city is covered and never stops, and its population fluctuates. It is never in the same place as they are nomadic, that is to say, it is a city with a permanent, though highly variable flow. This group saw its theories come to fruition with the revolution of May 1968. It is possible, that with his utopian proposals, although difficult to execute, the artist Constant Nieuwenhuys will be, over the course of time, considered one of the precursors of the digital age.

The ideas set forth by Situationist International have a great influence on the era of the architects featured in this study, such as Dutchman Rem Koolhaas who forms the OMA group, Francesco Careri from Italy who also creates a research group while studying at university called "Stalker," and the Spaniard Eduardo Arroyo, who began the NoMA group. Other artists influenced by Situationist International include Francis Alÿs who became known for actions related to walking and *dérive* (drift), or writers like Bruce Chatwin and Cees Nooteboom among others. They all question immobility, the lack of enthusiasm to create different solutions to the establishment, the obscene price of housing, untruths in advertising, and the emptiness of contemporary thought. Its proposal, which serves as an example, is that the people should occupy houses that are appropriate for each individual, a concept as utopian as those of Constant Nieuwenhuys.

Chapter Two: The Formation of the Sign – Thirteen International Artists

The second chapter focuses on the features that constitute the way of looking (the formation of the sign) that are the invention of photography (the noema) and its elements.

The study explores artists who bring innovation through their work, such as improved techniques, the use of different media, as well as conceptual discourse. It is the time that photography is to be emancipated and imbued with artistic character. They are highly skilled artists with hallmarks of the university where they studied. So, in the city of Vancouver (Canada) two universities stand out: Simon Fraser University and the University of British Columbia. Some have been recognized internationally. The Dusseldorf (Germany) Art Academy boasts professors Hilla and Bernd Becher, the first professor of photography, who lead their students in developing individual approaches that are divergent in character and very liberal in style; these students will be known as "Becher Class." The United States is not as striking, but the city of New York stands out with students who are interdisciplinary and radical.

Ultimately, the question is what the artists say about the city, how they see it, their way of looking, and how they experience it through their own works, which continue to be influential because of their innovative character of

composition and ideology, in both the political and poetic. Among them are Martha Rosler, James Casebere, Cindy Sherman, Jeff Wall, Andreas Gursky, and Thomas Struth.

Arguably the definition of photography is polyphonic in nature, covering many aspects. They may well be from the technical or symbolic point of view, and they could also analyze how the artists and theorists define themselves. Among them figure Joan Fontcuberta, Derrida, Geoffrey Batchen, Susan Sontag, and Cartier-Bresson.

At this point the author pauses, primarily to focus on the essential elements of photography: their evolution and significance. These elements are particularly important because of the great influence they have on the Surrealistic field of photography, featuring Man Ray, and Constructivism, with artists Moholy-Nagy. Thus, the author delves into the definitions of apparent evidence such as: "setting," "frame," "perspective," and "transparency." Roland Barthes proposes new elements effectively adding such terms as "noema," "studium," and "punctum." The study continues with the terms such as "unfoldment," "aura," "authentic," "connection," "space," and "redoubled." In order to finally reach the mark or index, in order to reach the fundamental coordinates of the photograph the terms of "space," "light," and "time" are broached.

The manner in which the artists encounter the city can be traced to the influence of urban Paris, the literary writings of Charles Baudelaire (modern man), the descriptive map reading by Walter Benjamin, the new concept of art through "process" by Marcel Duchamp, among others. Therefore, the corresponding extension of the way of looking, no longer viewed from a balloon, but over distance from a satellite, or enlarged by a microscope, with changes in scale that affect the way of knowing and the reality shown through the image.

Thus there is a change in the way of framing with the camera: shooting from the top down or vice versa and the style of the frontal lens is relegated to the background. Innovation is created through expression and the arrangements are created through subjective details. Also, impossible spaces arise such as those of Gordon Matta-Clark. A thought comes into being that changes what you see. The image is elongated, it leans to one side, has movement that does not cease.

How can one interpret a city, and a city that moves? Through their folds, their scale, their paths, and their edges, etc. It is an imaginary territory, such as a nomadic city; is it also utopian?

Consequently, new and subjective maps are created, the result of man's eternal quest to project three-dimensional objects in two dimensions. With these maps one acquires an idea of space that shapes European thought, and has always been, in the case of maps, rendered through an image.

In this paper, looking at the table of contents, the reader will note that together with the name of each artist, the title of one of their works is included. In most cases, the work exhibited has been a turning point in his career, and the reason for which they are well known. The intent is to limit the foci to representative works presented in catalogues and monographs, and personal insights from the artists themselves through interviews.

The selection of the artists that best reflect the city implies those that encompass the evolution and change of photography up to the late twentieth century. What do they think when taking a picture? What motivates them? Why is there so much innovation? They are the gateway of photographic invention, the evolution in the analog domain, and the radical change to another practice called digital photography.

All artists use the analog system, in which rolls of film and photographic slides are used. The latter are applied to high-quality work, due to its resistance to decomposition over time. It is estimated that these would remain intact for approximately 200 years.

During the last third of the twentieth century the artists are no longer satisfied with merely looking at the surface of an image as its syntax: its color, composition, depth etc., but they want to show the ideas that occur in the creative process. This is manifested in mainly conceptual works, in broad terms, and demonstrate their fragmentary, innovative, and experimental character.

Similarly, they develop topics like banality, gender, ownership, and politicization (do not forget that these are artists that work after May, 1968), and their works are each branded by their particular character. There are no groups, nor manifestos, just artists that travel as nomads through the city, in particular on the outskirts, or perhaps seeking a nonexistent utopian city. From this follows the diversity of the thirteen international photographers selected for this chapter.

Chapter Three: Ten Spanish Urban Photographers.

In the third chapter, the author makes reference to ten Spanish artists. The characteristics mentioned in the second chapter, can be applied to these Spanish artists retroactively.

The aim is to study how they construe the urban reality through their images, how the international panorama has shaped, and is manifest in their work. This is accomplished by conducting personal interviews and the inclusion of a brief selection of definitions of concepts and terms that will bring the reader closer to an understanding of the subject at hand.

Nevertheless, this third part is not intended to explain the entire scope of the artists, which is impossible to cover in a single chapter, but to show the urban character, be it for the novel way of capturing a portrait, because of the composition, or the color used, or because of the process used to create the work.

Particularly in Spain, the Pamplona Encounters of 1972 marked the beginning of performance art, of great importance, which takes place in the public space of the city. The Fluxus movement, Conceptual Art, and Body Art became deeply immersed in the Iberian Peninsula. All the arts are mixed: music, theater, poetry, with photography. Thus, it is vital to show this trend, which is essential in a document that testifies to and expresses a new way of looking at the world. Though art is a minority in Spain, the nation boasts of internationally relevant artists, such as Antoni Muntadas, Esther Ferrer, Frances Torres, among others.

In the field of photography, the split occurs because, among other reasons, of the birth of a new journal called *Nueva Lente* (New Lens) which was first published in 1971. Its influence is crucial to the advancement of a type of photography that opens the door to the experimental and groundbreaking transgressive art. It has five distinct stages.

Sponsored by the founders of the magazine *Nueva Lente*, Pablo Perez Minguez, Carlos Serrano, and Jorge Rueda, with phrases like "anything goes" and "reality does not exist," introduce moves and devices that deal with truth and lies. They open the door to all kinds of initiatives, such as actions that are absurd, ambiguous, and that produce an air of nonchalance and provocation. What matters is the "novelty." They are the heirs of the deliberate nonsense of the Surrealists and the Situationists. Also, some collaborations by foreign artists are published in the journal and readers become partakers of new schools of thought and photographic techniques.

This new way of looking at the photograph is favored by the youth movements of the time: the urban tribes that arise in cities as a result of the situations in the neighborhoods and their attributes, as well as spacious recreational areas that mark the beginning of massive rock and pop music concerts in Spain. Among those that had a great impact on the field of photography, the *Movida Madrileña* figures prominently. Other artists are college students who begin to exhibit their works in the residence halls of Madrid, etc.

Perhaps one can unintentionally identify certain similarities in terms of attitude and work process found in the works of Spanish and international artists. These are:

Nonsense - "kitsch" as a haven of surrealist influence and of pop art. The triumph of uncontrolled imagination. Anything goes. Reality does not exist.

The desire for purity in the process and in the execution of work or, on the contrary, its contamination.

The radicality of the political tendencies of the urban tribes movement.

The original and marginal are preserved through Expressionism by the storytellers in picture images.

The power of invented color in photographs through varied techniques.

The study of artists and their *dérive*, the union of art with life as seen in the works of Alberto García-Alix, Pablo Perez Minguez and Costus.

The portrait and self-portrait as a manifestation of the other.

Concerts at universities and groups such as Alaska, the Pegamoides, Radio Futura, etc., and their expansion into large spaces. The anonymous man, and its *dérive*.

One might ask whether the *Movida Madrileña* contributed to the emergence of pop and rock music and the nouveau author photography.

Every artist is characterized by a set of words that appear in their postmodern profile. These words are generally similar to those associated with characteristics of another prominent artist, and the work selected for this study.

An example of this phenomenon is Ciuco Gutierrez. His thought and style seem related to art of Kitsch, featuring themes of irony and reality. His work "*Amontonamiento*" (1989) has links with Jeff Wall's image "The Destroyed Room" (1978). It appears in the index as:

Ciuco Gutierrez/ Kitsch, irony, reality / *Amontonamiento*, 1989

Jeff Wall

The photograph, as a living entity, is constantly being redefined through the photographers and visual artists. In this case, the selection, as stated earlier, has been a personal choice by the author, who is aware of the variety of ways of looking and thinking that are influenced by social environment. In the absence of written documentation, an extremely important contribution to this research is the artist interviews. Featured in these interviews are a series of questions related to definitions of what photography is, then what led them to be photographers, followed by a description of their way of looking upon the urban areas, the methodology used, and what constitutes a city for them. Keywords appear that bring the reader closer to capturing the semblance of their ideas as well as traits they have in common with other artists including other materials such as paint.

The conclusions drawn confirm the theoretical research in this paper, the basis of which is supported by a mesh of intersecting knowledge, such as the beginning of contemporary urbanism, its meanings and implications for man's being: learning to: inhabit the house, to be, to stay, to reside in an actual fixed space, to discern private and public space, or conversely, to live in a utopian space that is in motion and has no beginning nor end.

These types of cities are related to theories based on the metropolis by architects like Le Corbusier, Constant Nieuwenhuys, Rem Koolhaas, and Eduardo Arroyo. The avant-garde movements also featuring Dada, Surrealism, and the Situationists International, the last avant-garde movement of the twentieth century, constitute another element of this mesh of intersecting thought. The culmination is in the new poetry of Charles Baudelaire, firmly rooted in modernity and the urban city of Paris, identified by its distinctive characters in everyday life and the art of the radical avant-garde, and finally seeing the prominence of postmodern photography embossed

with the city or metropolis. This interconnection attests to several approaches that have been recurring themes in this introduction, such as:

The utopian concept of being for the human through various actions performed by different groups of the avant-garde.

Subjective change in the way of looking throughout the 80's, 90's and the first decade of the 21st century, including changes in speech and process of creation which takes precedence over the outcome. The importance of the photographic record of actions.

The broadening of definitions and elements of photography as well as the confusion and ambiguity that this causes for viewers that are not experts in the field.

How Spanish and international photographers see the city through their works and what photography means to them through photographic metadiscourse.

The approach of looking to *homo gaudium* subsequent to *homo ludens*.

Bibliography

The bibliography is divided into four sections.

The first section contains a general bibliography consisting of books, journals, and dictionaries. The second features a bibliography specific to photography and individual catalogs of Spanish artists. The second section has a section of press articles that seeks to demonstrate the importance of certain events and their impact on the media as bearer of the record of that moment in time.

Throughout these two parts, the artists included in this thesis as well as books published in the journal *Situationist International* at the National Library of Spain are meticulously traced. It also presents information about Spanish and international artists found in research from the library of the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* (Queen Sofia Museum), dedicated to current contemporary art. The author also conducted research on urbanism in the Regional Library of Madrid (*Biblioteca de la Comunidad de Madrid*), though this is of less conse-

quence to the work as a whole. Research was also conducted in the Library of Humanities of CESIC and the Libraries of Philology, Fine Arts, and Information Sciences at Complutense University (*Universidad Complutense de Madrid*).

The third chapter covers a selection of films that deal with cities. Also included are short films by artists from web channels that are arranged alphabetically. These feature Spanish and international artists, as well as Situationist films by Guy Debord.

Finally, the fourth chapter includes a webography of general and individual sites of Spanish artists sorted in alphabetical order. When the author began this research she only had the website of Aitor Ortiz.

The publication of television shows of the period and special reports on specific artists has aided the understanding of the social environment in which the artists were immersed. Of particular interest are selected episodes of the program *"la edad de oro"* (The Age of Gold) directed by Paloma Chamorro from the 1980's and distributed as VOD (video on demand) in 2011, as well as special documentaries about artists, in a broad sense, who continue to foment increased knowledge of the period of this study. The artists are ultimately the only ones who know their work in its entirety. The final bibliographic review is open to further study.

The goal of this research is to add a significant contribution to the knowledge of the period studied: what is said about the city by radical artists, heavily influenced by radical ideas, as creative as they are impossible, of the International Situationist and, how the way of looking of the artist and the viewer are renewed through new forms of photographic expression which are created by artists that move as nomads and offer their testimony through the image that lies within them. In this way the divergent and fragmentary character of this period is confirmed.

INTRODUCCIÓN.

Nomadismos contemporáneos

Hacia una semiótica de la imagen urbana: El metadiscurso fotográfico
en el último tercio del siglo XX.

Esta tesis busca realizar un estudio delimitado de la nueva Fotografía de Creación que surge dentro del mundo de las grandes urbes, y que se desarrolla en el último tercio del siglo XX en el ámbito tanto internacional cuanto nacional. Abarca las décadas comprendidas entre los 80, 90 y 2000, contando con los antecedentes de los años 70. En esta etapa se produce un cambio en la mirada: de la imagen vista en formato pequeño y en papel – imagen física- a la imagen de gran formato expuesta en museos, para ver más tarde imágenes digitales proyectadas en cualquier espacio. Este trabajo responde, así, a dos focos: la nueva forma de mirar que procura la imagen fotográfica propiamente dicha, y el contexto en el que surge, las grandes urbes contemporáneas, de las que esa mirada es indisociable.

Por otra parte, la nueva fotografía trata de plasmar la movilidad constante de la vida cotidiana y el *fluir* de los acontecimientos mediante la experimentación con nuevas técnicas y tratamientos de la imagen. Todo ello, bajo la influencia de las vanguardias artísticas más alternativas y radicales que recorren el siglo XX.

Tanto las vanguardias históricas como las segundas vanguardias poseen un carácter interdisciplinar, en las que hay una fundamental relación de las distintas artes entre sí, formadas por grupos de artistas que son tanto escritores, como pintores, escultores, arquitectos o músicos. Todo se mezcla y dentro de ellas figura también la fotografía como elemento innovador que se presta a la mayor de las interpretaciones de carácter artístico y también documental. La nueva mirada que la imagen fotográfica conlleva se inscribe, por tanto, de lleno en las corrientes de pensamiento, de percepción y concepción del mundo que animan a las distintas vanguardias.

El comentario escrito por Baudelaire en el Salón de 1859 con el título “El público moderno y la fotografía,” parece ser una crítica feroz a los que practican esta afición o trabajo, precisamente por las posibles repercusiones que tiene esta técnica, la repetición, y puede inducir a una falta de originalidad en personas que buscan lo rápido por fácil, sin pensamiento ni imaginación o quedarse en una concepción puramente mimética como es la reproducción exacta de los elementos de la naturaleza entendida sólo como memoria o conservación de algo que ha sido. Esto, que en principio pudiera parecer su única finalidad, queda desmentido a partir de la experimentación creadora, que hace de la fotografía un arte. Que a Baudelaire, como *dandy*, y como hombre *moderno*, le gustase la fotografía es cosa que los hechos parecen corroborar por la cantidad de retra-

tos que se hizo. Si detrás de una cámara hay un artista y no un empleado, el concepto cambia. Y cabe también que todavía en esos momentos Baudelaire no intuyese la revolución que esta práctica poseería como modo de comunicación y expresión, al margen de la reproducción exacta de la naturaleza. El concepto de Modernidad utilizado por Baudelaire forma parte de esta trama que se mantiene con carácter permanente hasta nuestros días.

Del mismo modo, la evolución y tendencias de la arquitectura, como la incorporación del cristal como transparencia para dar luz, las formas geométricas de construcción con hormigón armado, (el “modulor” de Le Corbusier, la escuela de la Bauhaus por Walter Gropius, el pabellón de Alemania en la expo de Barcelona) forman un espacio encaminado a crear un lugar de bien-estar para el hombre con distintas interpretaciones, también enclavada en los movimientos modernos – estilo Internacional- y posmodernos.

Todo ello constituirá la germinación de una nueva dimensión de la imagen fotográfica, que supone una nueva forma de mirar, contemplar y recorrer el mundo a la que dan pie a los Nomadismos contemporáneos. Este concepto, el de “nomadismos contemporáneos”, es otro de los elementos que, como se irá viendo, sustentan esta tesis, y que, aunque en su origen tiene mucho que ver con el de “flânerie” acuñado por Baudelaire, va mucho más allá debido a las condiciones sociales propias del XX, así como a la aparición de los movimientos radicales de vanguardia.

Para enmarcar y acceder a este nuevo planteamiento, en este trabajo se realiza una explicitación de la semiótica de las imágenes de artistas internacionales que utilizan procedimientos muy dispares dentro del contexto social en el que se encuentran. Para profundizar en el contenido de este escrito ha sido necesario realizar también un análisis cualitativo del metadiscurso fotográfico de diez artistas españoles. Este metadiscurso, procede de la realización de entrevistas a los propios artistas hechas por la autora de esta tesis. No he querido llegar a una semiótica general de la imagen fotográfica, sino tras haber hecho este doble estudio previo, de manera que fuese el tratamiento de la imagen fotográfica por parte de distintos artistas lo que plantease su naturaleza propia.

Todos estos entrevistados, a excepción de Humberto Rivas (Buenos Aires, 1937-2009) 2009), se encontraban vivos en el periodo de investigación de la tesis; ya que Pablo Pérez-Mínguez fallecería, posteriormente, el 22 de noviembre de 2012. Los fotógrafos entrevistados son artistas que, en su mayoría, llevan más de treinta años ejerciendo su profesión, y cuya particular forma de ver la ciudad y sus habitantes resulta esencial en este trabajo.

¿Por qué es importante esta investigación? En último término, porque permite comprender con mayor claridad un ámbito cultural y una manifestación humana que busca mostrar el hilo conductor y la trabazón existente en esta ecléctica manifestación artística que es la fotografía de creación, con la consiguiente ampliación en la mirada de las personas.

Por ese motivo, **la estructura** de esta investigación puede resultar algo confusa. Sin embargo, su lectura intenta poner de manifiesto, a modo de rompecabezas, las líneas concretas que en último término se unen en el pensamiento, dando así una visión completa de lo que son los nomadismos contemporáneos.

En consecuencia, se trata de una tesis posmoderna, fragmentaria, puzle en su estructura. En ella se investigan nuevas definiciones y nuevas formas de explicar las notas esenciales de la fotografía a través de críticos, artistas y técnicos, así como de los movimientos artísticos de los que participan o en lo que se inscriben. Para ello se busca, de una manera expositiva, la plasmación de imágenes fotográficas de tema urbano realizadas por trece artistas internacionales, con el fin de mostrar mediante éstas una inclinación hacia lo no convencional, entendido en algunos casos como rebeldía, o como una forma de investigación de modelos de expresión; en otros, como transgresión y provocación, y por último como proceso conceptual. En esta búsqueda de conceptos y significados que deriva de las obras de los artistas, aparecen breves comentarios de críticos de arte especialistas en esta materia, a los que se suman algunas reflexiones personales.

En todo caso, la variada metodología de trabajo que emplean los artistas seleccionados manifiesta un carácter individual e inclasificable. Para superar esta dificultad, he optado por sugerir un nuevo concepto, al que hago referencia en el título: "Los Nomadismos contemporáneos".

En efecto, sobre las ideas de la Posmodernidad y su proyección en el arte existe abundante bibliografía, pero ésta resulta escasa si nos centramos en la relación conceptual entre artistas internacionales y nacionales, y sobre su obra específicamente urbana. Tampoco se dispone de un compendio que entronquen estos fotógrafos con el origen histórico artístico del que proceden.

Por otro lado, la investigación es una prolongación y profundización de temas que he vivido con gran intensidad. Así, la selección de los artistas Ouka Leele y Ciuco Gutiérrez fue motivada por la participación en seminarios impartidos por ellos. Mientras que la incorporación de otros nombres fue por la visita a sus exposiciones, conferencias o lectura de catálogos en la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional Reina Sofía. En estos dos centros he realizado un exhaustivo rastreo de las obras publicadas en torno a todos los artistas españoles; los cuales aparecen en este trabajo.

Estructura

El trabajo está estructurado en tres capítulos, más un anexo donde figuran las entrevistas realizadas a los artistas españoles del estudio. En un primer momento, se analizan las raíces de la temática que nos ocupa. Más tarde, se tratan las definiciones y notas esenciales de la fotografía y su expresión a partir de obras de artistas internacionales urbanos, tanto clásicas como posmodernas, derivadas del último tercio del siglo XX. Por último, la investigación se aproxima a los artistas españoles de esa época cuya horquilla estriba entre los 80, 90 y 2000.

Primer capítulo: Nueva mirada vinculada a la ciudad

Con la invención de la fotografía aparece una forma nueva de mirar vinculada a la ciudad. A su vez, esta nueva forma de mirar (formación del noema=contenido) coexiste con la Modernidad, la ciudad urbana y los movimientos artísticos del momento, sobre todo los relacionados con un fondo utópico-romántico que subyace en el recorrido del tiempo. A este recorrido lo denominó "margen". Este fenómeno solo se da en algunos artistas: los que se mueven, caminan física e intelectualmente.

Es ahora cuando comienza el concepto de “andar” (conducir, volar) como práctica estética y como forma de dominio y posesión de ciudades utópicas entre las que destaca la Nueva Babilonia. Este fondo es, en definitiva, la unión de un arte contracultural con un tipo de vida utópico del subsuelo urbano.

Así, la *Historia del nomadismo contemporáneo. Vertientes del margen* ofrece un recorrido, acotado, a través del concepto de Modernidad realizado por Baudelaire, quien tan bien cartografía al hombre en la urbe, y cuya idea, de ningún modo, ha cambiado en el actual siglo XXI.

También como hilo conductor de la arquitectura y el nacimiento del urbanismo en las ciudades me sirvo de distintos acontecimientos relacionados con la urbe, como son la remodelación de París hecha por el barón Haussmann, la construcción de nuevas ciudades como New York y la reconstrucción de Colonia después de la invasión de los aliados alentada por una conferencia del filósofo Martin Heidegger, donde habla de la importancia del habitar para el hombre.

Por un lado, el nuevo concepto de Nomadismo tiene su origen histórico en las vanguardias más radicales del siglo XX, y que están vigentes en el XXI como asimilación y como posición reivindicativa en estos momentos. Se trata de saber cómo es el artista que habita la ciudad. De esta forma, tanto el grupo dada como los surrealistas realizan dos acciones que serán las pioneras sobre la importancia del “proceso” artístico desarrollado en un paseo o recorrido, en el que interviene el mismo hombre.

Más tarde, la Internacional Situacionista amplía y supera los conceptos de los dadaístas y surrealistas. Es entonces, cuando el arquitecto holandés Constant Nieuwenhuys crea una teoría sobre las nuevas ciudades del futuro, cuyo proyecto más importante es la Nueva Babilonia. Se trata de una ciudad (utópica) que no tiene fronteras, que no se detiene, que está cubierta, donde las personas fluctúan, nunca están en el mismo sitio puesto que son nómadas, es decir, es una ciudad con un flujo permanente inestable. Este grupo vio su fruto con la revolución de Mayo del 68. Posiblemente, por el tipo de planteamientos utópicos de difícil ejecución, el artista Constant Nieuwenhuys sea con la distancia del tiempo uno de los precursores de la era digital.

Las ideas de la Internacional Situacionista ejercen una gran influencia en la época de este estudio en arquitectos como el holandés Rem Koolhaas formando el grupo OMA, el italiano Francesco Careri que también crea

un grupo de investigación en la universidad llamado "Stalker" y el español Eduardo Arroyo creando el grupo NoMA así como en artistas plásticos como Francis Alÿs con acciones relacionadas con el andar y las derivas, o escritores como Bruce Chatwin y Cees Nooteboom entre otros. Todos ellos se cuestionan la inmovilidad, la falta de ilusión por crear soluciones distintas a lo establecido, la obscenidad en el precio de las viviendas, la mentira publicitaria y el vacío del pensamiento. Su propuesta -sirva de ejemplo- es habitar la casa que le corresponde a cada persona, pensamiento tan utópico como el de Constant Nieuwenhuys.

Segundo capítulo: La formación del signo. Trece artistas internacionales

El segundo capítulo versa sobre los rasgos que constituyen esa forma de mirar (formación del signo) que son la invención de la fotografía (el noema) y sus notas.

Se realiza un recorrido por artistas que aportan una innovación en sus obras como la mejora de la técnica, el uso de otros soportes, así como del discurso conceptual que recogen. Es el momento de la emancipación de la fotografía con carácter artístico. Son artistas altamente cualificados con las señas de identidad de la universidad en la que estudian. Así, en la ciudad de Vancouver (Canadá) destacan dos universidades -Simon Fraser University y University of British Columbia-. Algunos de ellos consiguen el reconocimiento internacional. En Düsseldorf (Alemania) la Escuela de Bellas Artes con los profesores Hilla y Bernd Becher -primer catedrático de fotografía-, inician a sus alumnos en el desarrollo de planteamientos individuales de carácter divergente y estilo muy liberal; serán reconocidos por "clase Becher". En Estados Unidos no es tan llamativo aunque destaca la ciudad de New York, sus alumnos son interdisciplinarios y muy radicales.

En definitiva, se trata de saber qué dicen ellos de la ciudad; cómo la ven, la miran y cómo la viven a través de sus obras personales, las cuales siguen influyendo, con carácter de innovación, en la composición, la ideología, el carácter político y la poética. Entre ellos se encuentran: Marta Rosler, James Casebere, Cindy Sherman, Jeff Wall, Andreas Gursky y Thomas Struth.

Se puede afirmar que la definición de fotografía es de carácter polifónico, ya que abarca múltiples aspectos. Bien pueden ser desde el punto de vista técnico, simbólico, o también analizar cómo la definen los propios

artistas, los teóricos, entre los que se encuentran Joan Fontcuberta, Derrida, Geoffrey Batchen, Susan Sontag y Cartier-Bresson.

Sobre esto me detengo, fundamentalmente, en las notas esenciales de la fotografía: su evolución y significado. Estas notas tienen especial importancia por la gran influencia que tiene en el ámbito fotográfico el Surrealismo, con Man Ray, y el Constructivismo, con el artista Moholy-Nagy. De este modo, me aplico en definiciones de aparente evidencia como son: "marco", "encuadre", "perspectiva" y "transparencia". También se asumen nuevas incorporaciones de palabras como son las notas que propone Roland Barthes con "*noema*", "*studium*" y "*punctum*". Se continúa con los términos "desdoblamiento", "aura", "auténtico", "ensambladura", "espaciamiento" y "redoblado". Para, por fin, alcanzar la huella o índice con objeto de llegar a las coordenadas fundamentales de la fotografía: "espacio", "luz" y "tiempo".

El modo en el que los artistas encuentran la ciudad tiene la influencia de los trazados urbanísticos de París, de los escritos literarios de Charles Baudelaire (el hombre moderno), de la interpretación cartográfica descriptiva realizada por Walter Benjamin; del nuevo concepto de arte mediante el "proceso", de Marcel Duchamp... Por lo tanto, de la consiguiente ampliación de la mirada, que ya no mira desde un globo, sino que se distancia desde un satélite o se agranda en un microscopio, con cambios de escala que afectan en la forma de conocer y mostrar la realidad a través de la imagen.

Así, se produce un cambio en la forma de encuadrar con la cámara: se fotografía de arriba abajo o viceversa; y el modo objetivo -el frontal- queda relegado. La innovación se da en el giro y las composiciones a base de fragmentos subjetivos. Asimismo, surgen los espacios imposibles como los de Gordon Matta -Clark. Existe un pensamiento que transforma lo que se ve. La imagen se alarga, se inclina hacia un lado; tiene movimiento y este no cesa.

¿Cómo se puede interpretar una ciudad?, y ¿una ciudad que se mueve?: Por su doblez, por su escala, por sus trazados, por sus bordes... Como territorio imaginado, como ciudad nómada, ¿también utópica?

En consecuencia, se elaboran nuevos mapas subjetivos, fruto de la eterna búsqueda del hombre por proyectar objetos tridimensionales en dos dimensiones. Con estos mapas se adquiere la idea de espacio que forma el pensamiento europeo, y que siempre ha sido, en el caso de los mapas, a través de la imagen representada.

En este trabajo, al mirar el índice general, el lector observará que, junto al nombre de cada artista, figura un título de una de sus obras. En la mayoría de los casos, la obra expuesta ha sido un punto de inflexión en su trayectoria, motivo por el cual son conocidas. Se trata de poder conseguir pequeños enfoques de obras representativas, así como de testimonios personales de los mismos artistas en entrevistas reproducidas en catálogos o monografías.

La selección de los mejores artistas que reflejan la ciudad supone una muestra de la evolución y el cambio de la fotografía ya en el fin del siglo XX. ¿Qué piensan cuando hacen una fotografía?, ¿qué les motiva?, ¿por qué tanta innovación? Ellos son la charnela entre el invento fotográfico, la evolución en el campo analógico y el cambio radical hacia otra práctica llamada fotografía digital.

Todos los artistas utilizan el sistema analógico, en el que se emplean carretes fotográficos y diapositivas. Estas últimas se aplican en trabajos de gran calidad, debido a su resistencia al desgaste por la luz con el paso del tiempo. Se calcula que soporta, aproximadamente, 200 años.

En estas décadas del último tercio del siglo XX, ya no se conforman con mirar la simple superficie de una imagen como su sintaxis —el color, la composición, su profundidad...— sino que quieren mostrar las ideas que discurren en el proceso creativo. Esto se manifiesta en obras principalmente conceptuales que, a grandes rasgos, enseñan el carácter fragmentario, innovador y experimental que poseen.

De la misma manera, desarrollan temas como son la banalidad, el género, la apropiación y la politización (no hay que olvidar que son artistas posteriores a Mayo del 68), quedando impreso un marcado carácter personal de cada uno en cada obra. No hay grupos, ni manifiestos, sólo artistas que transitan como nómadas en la ciudad. De modo especial en la periferia, o quizá buscan una ciudad inexistentemente utópica. De ahí se desprende la variedad de los trece fotógrafos internacionales seleccionados para este capítulo.

Tercer capítulo: Diez fotógrafos urbanos españoles.

En el tercer capítulo hago referencia a diez autores españoles. Las características apuntadas en el capítulo segundo, se pueden aplicar a los artistas españoles con carácter retroactivo.

El objetivo es estudiar cómo construyen la realidad urbana a través de sus imágenes; qué influencias poseen del panorama internacional y cómo las manifiestan. Todo ello mediante la realización de entrevistas personales y de una sucinta selección de definiciones de conceptos y términos que aproximan al lector al conocimiento de esta materia.

Sin embargo, esta tercera parte no pretende explicar el trayecto completo de los artistas –algo imposible de abarcar en un solo capítulo-, sino mostrar el carácter urbano, ya sea por la novedad en la forma de captar un retrato, como por la composición, por el color empleado o su proceso de creación.

Precisamente en España, los *Encuentros en Pamplona* de 1972 marcan el comienzo de un nuevo Arte de Acción, de gran trascendencia, que se desarrolla en el espacio público de la ciudad. El movimiento Fluxus, el arte Conceptual y el Body Art realizan una profunda inmersión dentro de la Península. Allí se mezclan todas las artes: música, teatro, poesía con la fotografía. De esta forma, resulta esencial mostrar esta tendencia, que se hace indispensable como documento que testifica y expresa una nueva visión del mundo. Aunque sea un arte de minorías, España goza de artistas de gran relevancia internacional, como Antoni Muntadas, Esther Ferrer, Frances Torres, entre otros.

En el ámbito fotográfico, la ruptura viene dada, entre otras razones, por el nacimiento de una nueva revista de creación llamada *Nueva Lente* en 1971. Su influencia es decisiva para impulsar un tipo de fotografía que abre las puertas a un principio transgresor, experimental y rompedor. Posee cinco etapas distintas.

Auspiciados por los fundadores de la revista *Nueva Lente*, Pablo Pérez Mínguez, Carlos Serrano y Jorge Rueda con frases del tipo “Vale Todo” y “La realidad no existe”, se establecen juegos y artificios de la verdad y de la mentira. Ellos abren las puertas a todo tipo de iniciativas, ya sean acciones absurdas, ambiguas, que producen un cierto aire de desenfado y provocación. Lo importante es la “novedad”. Son los herederos del

disparate intencionado de los surrealistas y de los situacionistas. También, algunos artistas extranjeros publican colaboraciones en la revista y hacen partícipes a los lectores de nuevos pensamientos y técnicas fotográficas.

Esta nueva forma de ver la fotografía viene favorecida por los movimientos juveniles de la época: las tribus que surgen en las ciudades fruto de las situaciones y perfiles de los barrios, asimismo las zonas amplias de ocio son el comienzo de conciertos masivos de música rock y pop en España. Entre ellos, se encuentran los que forman la Movida Madrileña, con gran repercusión en el ámbito fotográfico. Otros artistas son estudiantes universitarios que comienzan a exponer en Colegios Mayores de Madrid...

Quizá se pueda, sin pretenderlo, establecer ciertas similitudes en cuanto a la actitud y el proceso de trabajo que siguen los artistas nacionales de los internacionales. Estas son:

- El disparate, el "kitsch" como refugio de influencia surrealista y del arte pop. El triunfo de la imaginación descontrolada. Todo Vale. La realidad no existe.
- El afán de pureza en el proceso como en la ejecución de una obra o por lo contrario, su contaminación.
- La radicalidad de las tribus urbanas con tendencias políticas.
- Lo original y lo marginal se mantiene a través del expresionismo de los contadores de historias en imágenes.
- El poder del color inventado en las fotografías a través de distintas técnicas.
- Los estudios de artistas y sus derivas -la unión del arte con la vida- de Alberto García-Alix, Pablo Pérez Mínguez y Los Costus.
- El retrato- autorretrato como manifestación del otro.
- Los conciertos en la universidad de grupos como Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, etc. y su expansión a grandes espacios. El hombre anónimo.

Cabe preguntarse si la Movida Madrileña fue una colaboradora de la irrupción de la música pop, rock, y la nueva fotografía de autor.

Cada autor tiene referidas unas palabras que dicen de su perfil posmoderno, de su aparente parecido en características con otro artista destacado, y con la obra seleccionada para este estudio.

Como ejemplo hago referencia a Ciuco Gutiérrez. Su pensamiento y estilo parecen relacionados con el arte Kitsch, la ironía y la realidad; y su obra "Amontonamiento" de 1989 posee vínculos con la obra de Jeff Wall "The destroyed room" de 1978. En el índice aparece

Ciuco Gutiérrez/ Kitsch, ironía, realidad/ Amontonamiento, 1989
Jeff Wall

La fotografía como entidad viva se redefine constantemente a través de los fotógrafos y artistas visuales. En este caso, la selección como dije al principio, ha sido personal, consciente de la variedad de miradas y pensamientos influidos por un entorno social. La gran aportación son las entrevistas realizadas por falta de documentación escrita. En ellas se establecen una serie de preguntas relacionadas con definiciones sobre qué es la fotografía, qué les llevó a ser fotógrafos, cómo es su mirada urbana, qué método de trabajo utilizan, qué es la ciudad para ellos. También aparecen palabras clave que nos aproximan al perfil de sus ideas, rasgos comunes con otros artistas incluidas otras materias como la pintura.

Las conclusiones serán la confirmación del estudio teórico realizado en este trabajo, cuyas bases están sustentadas por un tejido en el que se entrecruzan distintos hilos, como son el comienzo del urbanismo actual; en el que se estudian sus significados y repercusiones para el hombre sobre el habitar: aprender a: habitar la casa, a estar, a permanecer, a residir en un espacio fijo real, a discernir entre espacio privado y público, o por el contrario, vivir en un espacio utópico, móvil, sin lugar, que no tiene principio ni fin.

Estos tipos de ciudades están relacionados con teorías basadas sobre la metrópolis en arquitectos como Le Corbusier, Constant Nieuwenhuys, Rem Koolhaas o Eduardo Arroyo. Otro hilo del tejido figura como parte de los movimientos de las vanguardias artísticas como Dada, el Surrealismo, y la Internacional Situacionista -último movimiento de vanguardia del siglo XX-. Para terminar con la nueva poética de Charles Baudelaire asentada

en la modernidad y la ciudad urbana de París descrita por sus característicos personajes de la vida cotidiana y el arte de las vanguardias artísticas radicales, para terminar viendo en relieve la fotografía posmoderna en la ciudad o metrópolis. Esta trabazón sugiere varios planteamientos que han ido saliendo a través de esta introducción como son:

El concepto utópico del habitar humano a través de distintas acciones realizadas por distintos grupos de las vanguardias artísticas.

El cambio subjetivo en la forma de mirar a través de las décadas de los 80, 90 y 2000 en la que se incluye el discurso y prima el proceso del trabajo sobre el resultado. La importancia del registro fotográfico en las acciones.

La ampliación del significado de definiciones y notas sobre la fotografía. La confusión y la ambigüedad que provocan en el público no especialista.

Cómo ven los fotógrafos nacionales e internacionales la ciudad a través de sus obras y qué supone para ellos la fotografía a través del metadiscurso fotográfico.

La propuesta de una búsqueda del *homo gaudium* posterior al *homo ludens*.

La bibliografía

Está estructurada en cuatro apartados.

En el primero figura una bibliografía general que consta de libros, revistas especializadas y diccionarios, y en el segundo, una bibliografía específica de fotografía y catálogos individuales de artistas españoles. Dentro del segundo capítulo se establece un apartado artículos de prensa que quiere demostrar la importancia de los acontecimientos y su repercusión en los medios como portadora de la documentación del momento.

En las dos partes se realiza un rastreo total de los artistas que figuran en esta tesis, así como de los libros editados sobre la revista Internacional Situacionista en la Biblioteca Nacional. También se busca documentación sobre artistas internacionales y nacionales en la biblioteca del Museo Nacional Reina Sofía; especializada en

arte actual y contemporáneo. Con menor repercusión, consulto en la biblioteca de la Comunidad de Madrid sobre urbanismo, en la biblioteca del CESIC de Humanidades y bibliotecas de la Universidad Complutense Filología, Bellas Artes y Ciencias de la Información.

El tercer capítulo abarca una selección de la filmografía relacionada con la ciudad. Igualmente figuran cortometrajes de obras de artistas en distintos canales de la web ordenados alfabéticamente, directores de cine tanto nacional como internacional y el cine Situacionista realizado por Guy Debord.

Para terminar con un cuarto capítulo Webgrafía de artistas españoles general e individual ordenados por orden alfabético. Cuando comencé sólo tenía página web Aitor Ortiz.

La publicación de programas televisivos de la época y reportajes especiales sobre artistas ha servido para comprender el entorno social en el que se rodeaban. Figura como documento interesante la reedición de algunos programas de "La edad de Oro" dirigida por Paloma Chamorro en la década de los 80 y publicados en televisión a la carta en el año 2011 y documentales especiales de artistas en sentido amplio que siguen ayudando para el conocimiento del período de estudio. Los autores son en definitiva los únicos que conocen la totalidad de su obra. El estudio bibliográfico definitivo, queda abierto a estudios posteriores.

Este trabajo de investigación pretende ser una aportación significativa para el conocimiento de período que se estudia: qué dicen de la ciudad artistas de cierto margen radical muy influenciados por ideas tan creativas como imposibles de la Internacional Situacionista y, cómo se renueva la mirada en el artista y el espectador a través de nuevas formas de expresión fotográfica a través de artistas que se mueven como nómadas y ofrecen su testimonio en la imagen que subyace dentro de ellos. De esta forma se confirma el carácter divergente y fragmentario de la época.

Capítulo I.

Vertientes del margen: Historia del Nomadismo Contemporáneo

A lo largo de mi exposición uso la expresión *vertientes del margen* para describir el rasgo fundamental del nacimiento histórico del Nomadismo contemporáneo. Se trata de una línea marginal que nace del ancho cauce de las artes. Este margen se inicia a finales del siglo XIX pero se desarrolla propiamente en el XX.

Quiero iniciar el discurso mostrando el significado de los términos que aparecen en este trabajo de investigación. Se tratan de voces autorizadas que aportan algo de luz y centran la exposición general.

"Vertiente". (Del ant. part. act. de verter). 1. amb. Declive o sitio por donde corre o puede correr el agua. 2. f. Aspecto, punto de vista.¹

"Vertiente". Declive por donde corren o pueden correr las aguas, especialmente en una montaña o en un tejado, zona geográfica cuyas aguas van a desembocar al mismo mar y aspecto de un asunto.²

"Vertiente". (de "verter"). 1 f. Cada parte distinguible en la falda de una montaña: La vertiente sur de los Pirineos. Falda, ladera. Monte. Pendiente. Cada una de las partes de un tejado que vierten las aguas en distinta dirección. Agua, faldón. Jaldeta. 2 Aspecto que se considera de un asunto.³

¹ Real Academia Española (2001). Vertiente. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.). Recuperado de http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=vertiente

² Real Academia Española. Vertiente. *Diccionario panhispánico de dudas*. (2005). (1ª ed.). Recuperado de <http://buscon.rae.es/dpd/SrvltConsulta?lema=vertiente>

³ Moliner, María (2002). Vertiente. *Diccionario de uso del español*. (Tomo II). Gredos: Madrid, p. 1.386.

1. Cuando la Modernidad era margen: Charles Baudelaire

"Moderno, na". (Del lat. *modernus*, de hace poco, reciente). 1. adj. Perteneciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente. 2. adj. Que en cualquier tiempo se ha considerado contrapuesto a lo clásico.⁴

"Modernidad". Cualidad de moderno y época moderna.⁵

"Moderno, na". (del lat. "*modernus*", reciente). 1 adj. De la época presente: "Música moderna". Ahora. Moda. m. pl. Personas que viven o han vivido en la época actual. 2 adj. Se aplica a lo que se beneficia de los últimos avances de la tecnología y de la ciencia: "Un proceso moderno de fabricación. Unas instalaciones modernas". 3 adj. y n. Que sigue las últimas tendencias de la moda; se opone a "clásico": "Lleva una ropa muy moderna". 4 adj. De la Edad Moderna, periodo histórico comprendido entre la Edad Media y la Edad Contemporánea.⁶

"Margen". (Del lat. *margo*, -ñis). 1. amb. Extremidad y orilla de una cosa. Margen del río, del campo. 2. amb. Espacio que queda en blanco a cada uno de los cuatro lados de una página manuscrita, impresa, grabada, etc., y más particularmente el de la derecha o el de la izquierda. U. m. en m. 1. amb. Extremidad y orilla de una cosa.⁷

⁴ Real Academia Española (2001). *Moderno. Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=moderno&val_aux=&origen=REDRAE

⁵ Real Academia Española. *Modernidad*. En *Diccionario panhispánico de dudas*. (2005). (1ª ed.).

Recuperado de <http://buscon.rae.es/dpd/?key=moderno&origen=REDPD>

⁶ Moliner, María (2002). *Moderno. Diccionario de uso del español*. (Tomo II). Gredos: Madrid, p.367.

⁷ Real Academia Española (2001). *Margen. Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=margen&val_aux=&origen=REDRAE

"Margen". En el español actual es masculino cuando significa "espacio en blanco alrededor de lo escrito" (el margen de la página), "espacio u ocasión para algo" (el margen de actuación, el margen de confianza) y "diferencia prevista" (el margen de beneficio, el margen de error). Cuando significa "orilla", puede usarse en ambos géneros, aunque es más habitual el femenino: «Las tropas siguen avanzando por la margen derecha del río» (Alape Paz [Col. 1985]); «En el margen del río sinuosas luces rojas dejaban su estela» (Arias Silencio [Esp. 1991]).⁸

"Margen" (del lat. "margo, -inis") 1 amb. Terreno de la *orilla de un río o un camino. Tierra sin aprovechar, piedras u otra cosa que forma la orilla de un campo o terreno aprovechado.² m.

*Espacio que queda en blanco alrededor de una página, particularmente a derecha e izquierda.⁹

La ciudad Moderna, dentro del concepto de espacio literario de finales del siglo XIX e inicios del XX, adquiere una relevancia especial por el papel que representa en el desarrollo de las personas de Occidente. En esta época, el hombre realiza la totalidad de sus experiencias existenciales en la urbe. Si nos fijamos en el trasfondo espacial de buena parte de la Literatura Moderna, Contemporánea y Postmoderna, la ciudad puede ser vista, analizada y descrita de múltiples formas: la ciudad invisible, la utópica, la collage; la de los signos o como un lugar donde sus habitantes, simplemente, son y están (sobreviven o con-viven).

Charles Baudelaire (París, 1821 – 1867), poeta y artista de la Modernidad, es quien asienta los conceptos claves para poder comprender la gran transformación de ideas y pensamientos que, a lo largo de dos siglos, aun conservamos. El poeta parisense es precursor e inventor de un nuevo universo literario, fruto de un concepto diferente de vida que surge en el siglo XIX: la Modernidad.

⁸ Real Academia Española. Margen. *Diccionario panhispánico de dudas*. (2005). (1ª ed.).

Recuperado de <http://buscon.rae.es/dpd/?key=margen&origen=REDPD>

⁹ Moliner, María (2002). *Diccionario de uso del español* (Tomo II). Gredos: Madrid, p.281.

En la dedicatoria que Baudelaire escribe a Arsène Houssaye con motivo de la publicación de sus *Pequeños poemas en prosa*, pone de manifiesto sus múltiples inquietudes sobre el quehacer literario.

“Le envío querido amigo, una pequeña obra de la que no cabría decir, sin ser injustos, que no tiene pies ni cabeza, ya que, todo es en ella pies y cabeza a la vez, alternativa y recíprocamente.”¹⁰

Estas palabras de Baudelaire muestran cómo el poeta consigue romper el concepto lineal de narración, y lo hace mediante la ruptura con la que él entiende como cierta tiranía de las formas clásicas y, la construcción de un poema que trata de responder a las necesidades líricas del momento. Así se impone un cambio de trazo literario y el poeta quiere llevarlo a término.

La obra escrita, comenta el propio Baudelaire, se puede leer de múltiples formas. No hay que seguir un orden establecido por la numeración de la página, se puede leer a partir del capítulo que se quiera. Todo puede ser simultáneo ya que todo en ella es pies y cabeza a la vez.

¿Qué representa el concepto de simultáneo en el poeta? Según el diccionario de uso del español María Moliner¹¹, “simultáneo se aplica, con relación a una cosa, a otra que ocurre o se hace al mismo tiempo que ella. O a dos o más cosas que ocurren o se hacen al mismo tiempo”. Digamos que es un momento de una sinfonía en la que intervienen varios instrumentos musicales al mismo tiempo obteniendo una magnífica obra de arte en ese instante. El relato de Baudelaire ofrece en cierta medida esta noción de simultaneidad:

“Considere, se lo ruego, qué admirables ventajas nos reporta a todos, a usted, a mí y al lector, tal combinación. Podemos cortar por donde queramos; yo, en mi ensueño; usted, el manuscrito; el

¹⁰ Baudelaire, Charles (2000). *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literatura y musical*. (Javier del Prado y José Antonio Millán ed.). (J. d. Millán, Ed., & J. d. Millán, Trad.). Madrid: Espasa Calpe, p. 549.

¹¹ Moliner, María (1998). *Diccionario de uso del español*. (2ª Edición). Madrid: Gredos, p. 1.091.



Charles Baudelaire, 1855. Foto: Nadar.

lector, su lectura; (...) Quite usted una vértebra y los dos fragmentos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. Desmenúcela en numerosos fragmentos y verá que cada uno puede existir aisladamente.”¹²

Con esta idea de relato fragmentado, que comienza y acaba aleatoriamente, se establece una mirada múltiple como múltiples son los lectores. Consideramos que cada persona tiene una forma distinta de percibir la poética, ésta será según el modelo mental que tenga el lector. De esta forma, la subjetividad cobra protagonismo al desbancar una realidad objetiva. Es decir, la aniquilación del sol externo –objetividad-, por el sol interior propio –subjetividad-. La imaginación, *esa reina de las facultades*¹³, asciende de forma absoluta con la función de asimilar y transformar las imágenes visibles procurándoles un valor relativo.

Por una parte, una de las características del fragmento es su capacidad de proporcionar autonomía propia a la obra; actúa por sí solo, es independiente. Además, es un texto corto. Por otra, Baudelaire se encuentra cómodo con los ensayos: se pueden publicar en prensa, no exigen mucho rigor y son un signo de modernidad. Así pues, los textos cortos serán el medio más brillante de su producción literaria.

(...) “se me ocurre la idea de intentar algo parecido, y de aplicar a la descripción de la vida moderna, o más bien de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que aquel había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca. ¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?”¹⁴

El pensamiento del poeta trasciende y evita por completo todo tipo de ornato y curiosidad graciosa de tiempos antiguos. Busca plasmar bajo la observación atenta de las ciudades enormes su ideal obsesivo; los modos de

¹² Baudelaire, op. cit., pp. 549-550.

¹³ Baudelaire, op. cit., Introducción de Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, p. 28.

¹⁴ Baudelaire, op. cit., p. 550.



Mirando esta imagen, se comprende bien el concepto de fragmentación. *Tienda en Pekín*, 1965. Marc Riboud.

ser de sus personajes, nacidos de las más profundas vivencias de la realidad cotidiana, consistentes en los lugares arquitectónicos que los encierran.

En París, las descripciones de personajes urbanos están de moda. Se comprueba una vez más cómo por la influencia de vivir en la urbe, entre multitud de personas, surgen nuevos perfiles que llamaron "fisiologías". Baudelaire sueña con lo que realiza: una poesía absolutamente moderna, es decir, urbana. Esta solo se dará dentro de la capital. De esta forma, nace el deseo de describir a sus personajes metropolitanos que viven bajo distintos signos como son: el paseante¹⁵, el dandi¹⁶, el *flâneur*¹⁷, el espía¹⁸... Son el reflejo personal, caleidos-

¹⁵ Baudelaire, Charles (2004). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, pp. 86-87. "La multitud es su dominio, como el aire es del pájaro, como el agua del pez. Su pasión y su profesión es desposar la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo, y permanecer oculto al mundo."

¹⁶ Azúa, Félix de (1992). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela, pp. 51-54. "El dandi se distingue de sus semejantes por el traje, extremadamente rebuscado o de una simplicidad glacial, por una actitud estoica y senequista, por un porte escultórico, de muñeco mecánico. Pero lo importante es que se distingue, y por lo tanto es distinguido. (...) el dandi es un hombre enfermo de *spleen*, un hombre perpetuamente ocupado por el aburrimiento. Está siempre vigilante para no distraerse, para no encontrarse de pronto divertido o entretenido con algo. (...) Es, de un lado esclavo de la novedad, y de otro su sepulturero. Es la figura especular del dandi. Si el distinguido se distingue gracias a la masa, el enfermo de *spleen* se aburre gracias a la novedad. Todo fluye, el mundo gira, pero el dandi se mantiene incólume, inmóvil, como el estandarte de Cronos." Cfr. Baudelaire, Charles (2004). *El pintor de la vida moderna*, pp. 86, 113-120.

¹⁷ Amendola, Giandomenico (2000). *La ciudad postmoderna*. "El nacimiento de las ciudades sueño" (p. 190). Madrid: Celeste. Hemos querido mostrar este texto porque reúne dos visiones sobre el mismo concepto de *flâneur* en Baudelaire y Benjamin. "El *flâneur*, protagonista incuestionable de los pasajes, es el burgués. En el París de los pasajes y de los grandes bulevares nace el *flâneur* que hace de la ciudad, convertida en lugar de aventura por excelencia, no tanto su casa, porque no tiene casa, como su escenario. El *flâneur*, nuevo héroe de la ciudad moderna vive en la muchedumbre sin sufrirla, es capaz de vivir en el instante fugaz, extranjero y ciudadano al mismo tiempo, cruza la ciudad sin caminos preestablecidos pero es capaz de hallar significado en sus propias huellas. (...) Lo que tanto Baudelaire como Benjamin tenían claro era que el *flâneur* necesitaba una ciudad particular, formas urbanas particulares, un clima particular. (...) El *flâneur* no se podría pensar sin los grandes bulevares y las grandes aceras donde se puede correr hacia un destino y, al mismo tiempo, detenerse; él sería inimaginable sin los pasajes, sería imposible divisarlo en una ciudad que fuese incapaz de ponerse ella misma como objeto y campo del juego inagotable que es la experiencia urbana entendida como continuo e inextinguible descubrimiento."

cópico de su propia conciencia, que no admite el choque entre la realidad que le rodea y su ideal –puro artificio en el plano estético. En definitiva, son diferentes formas de sobrevivir a un mar de multitudes de personas grises, anónimas, que transitan día a día por la ciudad para acudir al trabajo o deambular por las calles sin rumbo fijo. ¿Qué es sino la Modernidad?

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”.¹⁹

Las calles con luces de artificio, coches, cafés, parques, tejados... Todo en la ciudad brilla con luz propia. La velocidad de los transportes, el instante de una mirada, la evanescencia de un olor, el palpitar de un sentimiento; todo tiene enorme cabida en su poesía. Baudelaire vive de la ciudad, esencialmente de París. Vive con la distinción del dandi y la originalidad estudiada de su escritura.

El magnífico soneto “A une passante”²⁰ pone de manifiesto el significado de “Modernidad”.

Este nuevo protagonista urbano presupone una ciudad específica, cuya vida y forma solo son capaces de producir aquellos estímulos que él busca. El *flâneur*, dicho de otra manera, no sería imaginable sin el *París Capital del Siglo XIX*. Cfr. Baudelaire, Charles. (2004). *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, pp. 11-38; Benjamin, Walter. (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, pp. 49-83. Berman, Marshall (1988). “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. México: Siglo XXI, pp. 159-160.

¹⁸ Benjamin, Walter (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, p. 55. “Es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito”. Cfr. Baudelaire, Charles (2004). Op. cit, p. 87.

¹⁹ Baudelaire, Charles (2004). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Edición Antonio Pizza y Daniel Aragón, Colección de arquitectura nº 30, p. 92.

Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical. (Javier del Prado y José Antonio Millán ed.). (J. d. Millán, Ed., & J. d. Millán, Trad.). Madrid: Espasa Calpe,

²⁰ Baudelaire, Charles (2000). *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical. “Cuadros Parisienses”*. (Javier del Prado y José Antonio Millán ed.). (J. d. Millán, Ed., & J. d. Millán, Trad.). Madrid: Espasa Calpe, pp. 315-316. (“A una transeúnte”: “La calle atronadora aullaba en torno a mí. / Alta, grácil, de luto, dolor majestuoso, / Una mujer pasó, que con mano fastuosa / Sujetaba, ondeando, la orilla y el festón; / Agilísima y noble, con su pierna

"La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit !- Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais."

En el primer verso, la evocación de la multitud, que no vemos pero oímos, aturdió al poeta. Sinfonía de rumores sordos, extraños en aquel momento y que componen hoy la atmósfera de la ciudad. Baudelaire interioriza el paisaje urbano –lo subjetiviza– y este rasgo de modernidad influirá en las siguientes generaciones literarias.²¹ El hombre personal y concreto se deshace como arena que mezclada con otros elementos se rehace para restablecer otro hombre impersonal, colectivo, que solo vibra con el latir de los silbidos de la fábrica. Es un hombre ajeno a la humanidad de lo cotidiano, embriagado por los ritmos de la producción y el consumo. Estamos en un mundo inhumano, frío, gris, donde solo cuenta la eficiencia; la utilidad, en suma.

de estatua. / Y yo bebía, tenso como un extravagante, /En su ojo, cielo lívido donde el tornado brota, /La dulzura que hechiza y el deleite que mata. /Un relámpago... luego, la noche! Fugitiva / Beldad cuya mirada me devolvió la vida, / ¿nunca más te veré, salvo en la eternidad? / ¡Allende, lejos, lejos, muy tarde, tal vez nunca! /Pues no sé adónde huyes y no sabes mi meta, / ¡Oh tú, que hubiese amado, oh tú, que lo sabías!").

²¹ Cfr. con el comentario que realiza W. Benjamin sobre este soneto. Benjamin, op. cit, pp. 60-61.

El estudio de lo cotidiano nos encamina no solo a poner en marcha el intelecto, sino también, a agudizar nuestros cinco sentidos para poder descifrar el fenómeno sociológico que se prolonga en el siglo XXI. Bien podemos citar un texto de Simmel:²²

“Quien ve sin oír, está mucho más... inquieto que el que oye sin ver. He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre el oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros”.²³

Será a través de los personajes anónimos, solitarios, con su movimiento fugitivo, pasajero, como nos dará a conocer la ciudad, procurando cada vez apariencias nuevas (fenómeno de lo múltiple). Son los héroes modernos que desmitifican la imagen de un París de burgueses intelectuales y artistas.

Baudelaire ama la soledad pero la quiere y la busca en la multitud. En el relato de Edgar Allan Poe (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) *El hombre de la multitud* ofrece una imagen desgarradora de este hecho:

“Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas pudo verse una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a esa hora en el café, y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción

²² Georg Simmel (Berlín, 1858 - Estrasburgo, 1918). Filósofo y sociólogo alemán. Representante del neokantismo relativista, enseñó filosofía en las universidades de Berlín (1885-1914) y Estrasburgo (1914-1918).

²³ Simmel, Georg (1958). *Soziologie*. Berlín, p. 486. Tomado de Benjamin, Walter (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, p. 52.

deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurría adentro y me absorbí en la contemplación de la escena anterior”.²⁴

En la introducción crítica de la Biblioteca de Literatura Universal, se comenta el gran rechazo que siente el poeta respecto a la naturaleza orgánica. Su estética es el “artificio”, la “antinaturalidad”.²⁵

“De estas largas paredes negras, tediosas para el ojo, siniestro cinturón del anchuroso cementerio que llamamos la gran ciudad.”²⁶

La ciudad del poeta es la ciudad de una serie de personajes que sería impensable encontrar en los versos de cualquier otro autor anterior. El período de *los Cuadros parisienses* es el único que figura a partir de la segunda edición de *Las flores del mal*. Este ciclo, permite comprobar la exquisita sensibilidad de éste, marcada por una originalidad en lo esencial sin precedentes. En los *Cuadros parisienses* la realidad se transforma en símbolo a través de la metáfora, y no a través de la descripción. “Baudelaire -dice él- está más ocupado en deshacer la imagen en el recuerdo que por ornamentarla y pintarla”.²⁷ Baudelaire no pinta, ensueña incluso reconociendo el prestigio de la gran ciudad.

²⁴ Allan Poe, Edgar (1999). *Cuentos, I*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza, p. 252.

²⁵ Como bien reflejan los autores Del Prado y Millán Alba (2000). *Introducción a la Edición y traducción de Baudelaire*. Madrid: Espasa, p. XLVI. “La vivencia de las materias estériles desempeña en su obra el mismo cometido que el espacio de la ciudad (...) Una de las transformaciones consiste en introducir aire en las materias y el espacio, en crear una atmósfera aérea que circule entre el objeto y la mirada (...) La impresión que cuenta es la del conjunto visto desde lejos, donde la consistencia del aire que circula hace las veces de un barniz que pule las materias (...) La segunda radica en un paulatino proceso de mineralización del elemento material, mediante el cual la materia orgánica se petrifica y se vuelve estéril (...). Surge entonces una visión de una ciudad hecha de piedra y de metal, de luces artificiales, de un alquitrán que hace las veces de cemento, y de un cristal que prolonga y multiplica los reflejos: de nuestra ciudad, en suma.”

²⁶ “Vida de José Delorme”. Tomado de Charles Baudelaire (1986). *Pequeños poemas en prosa, Los paraísos artificiales*. Edición y traducción de J. A. Millán Alba. Madrid: Cátedra, p. 15.

²⁷ Bruno, Fernando (2005). “Walter Benjamin. Notas sobre los Cuadros Parisinos de Baudelaire”. *Boletín de Estética* (Nº2). Recuperado (25.06.2012) en <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Estetica.2.pdf> (Conferencia dictada por

“Quand, ainsi qu’un poète, il descend dans les villes,
Et s’introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.”²⁸

Otros pintan como Manet²⁹, amigo del poeta, con un estilo pictórico a caballo entre el realismo y el impresionismo. El pintor se siente atraído poco a poco por la Modernidad. Los dos sienten las mismas inquietudes y problemas en el trabajo, como el concepto de pureza (como dominio del medio) tanto en la pintura como en la escritura: rigor, soltura, elegancia, variedad.

Más tarde, el escritor francés Paul Valéry comentará con gran acierto esta relación en un texto que rinde homenaje al pintor y también al poeta:

“Un hombre que escribe *Benediction*, *les Tableaux Parisiens*, *les Bijoux* y *el Vin des Chiffoniers*, y otro que pinta por turno *el Christ aux Anges* y *la Olympia*, *Lola* y *el Buveur D’Absinthe*, no pueden dejar de tener alguna profunda correspondencia.”³⁰

Si observamos en una misma pared los cuatro cuadros Manet³¹ titulados *Valéry*, comprobamos su variedad temática. Lo más revelador es el momento en el que surge el *cuadro siempre distinto que, a su vez, se une a una evolución pictórica de gran altura*.

Walter Benjamin. *Décades de Pontigny*/ mayo de 1939]. Cfr. Desjardins, Paul (1887). “Poètes contemporains. Charles Baudelaire”. *Revue Bleu*, 3ª serie, tomo 14, año 24, 2da serie, N° I, 2.

²⁸ Baudelaire, op. cit, “El Sol”, p. 293. “Cuando, como un poeta, baja hasta las ciudades, / Ennoblecere la suerte de las cosas más viles, / E invade como un rey, sin ruidos ni criados / Todos los hospitales y todos los palacios”.

²⁹ Édouard Manet (París, 1832-1883). Pintor francés. Fue el prototipo de artista que reclamaba Baudelaire: un pintor de la vida moderna. Cfr. Argan, Giulio Carlo (1988). *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, p.87.

³⁰ Valéry, Paul (1999). *Piezas sobre arte*. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, p.175.

“No pretenden especular en torno al sentimiento, ni introducir ideas sin haber organizado sabia y sutilmente la sensación. En suma, persiguen y alcanzan el supremo objeto del arte, el encanto, término que tomo aquí en su sentido más fuerte.”³²

La variación es fruto de la encrucijada de estilos que se establece como fruto de un querer aprehender todo lo que sucede en la ciudad. Es la fascinación de una mirada múltiple y a la vez curiosa, rápida.

El tiempo que mejor acompaña la creación literaria es el crepúsculo, un tiempo que tradicionalmente se ha asociado con una cultura no oficial en la que tienen cabida los momentos de locura, de inspiración de los escritores bohemios de este periodo.

El espacio de París de los *Cuadros Parisienses* es un espacio ausente de naturaleza o de monumentos; el individuo es el creador de un espacio imaginario, un lugar que tiene una perfecta correspondencia con el espacio interior de su alma:

“Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.”³³

Por primera vez, un poeta sugiere la posibilidad de un paralelismo entre la dimensión exterior de un espacio, y la interioridad de su alma. Su ser atormentado se refleja en la luz tenue del crepúsculo, en las frías brumas

³¹ Ibídem. Obsérvese que la descripción no tiene nada que ver con el orden cronológico. *Christ aux Angès* (1864), *Olympia* (1863), *Lola de Valencia* (1863), *Buveur D’Absinthe* (1858).

³² Ibídem.

³³ Baudelaire, Charles (2000). *Cuadros Parisienses*. “El cisne”, (p. 301). “¡París cambia!, ¡más nada en mi melancolía / Se mueve! Andamiajes, palacios nuevos, bloques, / Viejos barrios, todo es para mí alegoría. / Mis queridos recuerdos pesan más que las rocas”.



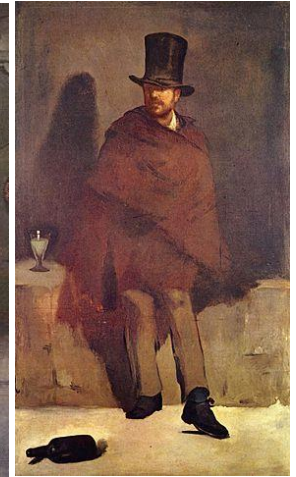
Le Christ mort et les anges, 1864.



Olympia, 1863.



Lola de Valencia, 1863.



Le buveur d'absinthe, 1858.

matinales, en los ojos de los seres desesperados y marginales que pueblan las noches de París. Baudelaire será pues, un cronista, espectador privilegiado de lo urbano, aquel que ve cosas que otros no pueden percibir.

“El día cae. Una gran paz se hace en los pobres espíritus fatigados por el trabajo de la jornada, y los pensamientos cobran ahora los tiernos e indecisos colores del crepúsculo.”

(...) “¡Oh noche! ¡Refrescantes tinieblas! ¡Sois para mí la señal de una fiesta interior, sois la liberación de una angustia! En la soledad de las llanuras, en los pedregosos laberintos de una capital, titileo de las estrellas, explosión de linternas, ¡sois los fuegos artificiales de la diosa libertad!”³⁴

El paisaje pierde todos los referentes que lo vinculan con la realidad, es el lugar metafórico por excelencia. La imaginación del artista aísla la ciudad, la aleja de la dimensión espacio-temporal, para recrearla según una estructura capaz de reflejar los pliegues de su alma. En los últimos versos de los *Cuadros parisienses*, Baudelaire llega al extremo de personalizar a la ciudad:

“L’aurore grelottante en robe rose et verte
S’avançait lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.”³⁵

Así pues, resultaría un desatino poder comentar, por no ser motivo de este trabajo, la gran aportación de Baudelaire y la influencia que sigue ejerciendo en el ámbito artístico y literario. Su lectura se hace imprescindible para cualquier estudio de nuestro tiempo ya que el poeta perverso, moderno por excelencia, fue quien preconizó los sugerentes conceptos y palabras que utilizamos en la actualidad.

³⁴ Baudelaire, Charles (2000). *Pequeños Poemas en prosa*. “El crepúsculo”. Madrid: Cátedra, pp. 591-592.

³⁵ Baudelaire, Charles (2000). *Cuadros Parisienses*. “El crepúsculo matutino”, p. 343. “La aurora friolera en traje verde rosa / Avanzaba despacio sobre el Sena desierto, / Y el sombrío París, frotándose los ojos, / Como un viejo hacendoso, cogía su herramienta”. Cfr. Con el comentario de Valéry sobre los colores de Manet, (pp. 174-75).

Finalmente, este epígrafe, *Cuando la modernidad era margen*, responde al pensamiento de la época. Ese anticipo de los tiempos que las personas, en este caso la burguesía, no entienden en la vida porque su formación intelectual se presume escasa. Baudelaire describe en *El pintor de la vida moderna* (1861) a personajes antes inexistentes por no encontrarse en la revolución industrial. Por una parte, lo que une a los personajes será un concepto englobado en la palabra moderno. Por otra, es un momento de unión en las artes, y también de su emancipación de teorías racionales y objetivas: la literatura, la pintura, la fotografía... De esta forma advertimos como Valéry comenta en *El triunfo de Manet*³⁶ que Baudelaire no se equivoca como agudo comentarista en sus artículos de prensa sobre pintores, músicos y personajes de moda; quienes, en su mayoría, llegan a la fama. El poeta goza de una exquisita sensibilidad, tanto para lo excelso como lo rastrero, y consigue extraer ese "algo" que da un toque de hallazgo, de descubrimiento y alumbramiento del personaje que expone.

Pero, ¿qué es lo que une a los artistas? en definitiva es la presencia de su dualidad en una abundante ambigüedad donde todo vale. Este será el caldo de cultivo y base de los siguientes siglos XX, XXI. El nuevo invento del término "Moderno" es tan antiguo como el mismo hombre, si bien, con una vuelta de tuerca más.

"Se puede ver romanticismo e idealismo, el don de la lógica y el sentido místico, poesía de la naturaleza, de la historia o de los mitos, y aún poesía del instante, representadas por hombres de primera fila."³⁷

Incluso, de esta forma, conviene reflexionar en la definición del poeta:

"La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable."³⁸

³⁶ Valéry, Paul (1999). *Piezas sobre arte*. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Baudelaire, Charles (2004). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón, Colección de arquitectura nº 30, p. 92.

2. Proyectos: Remodelar, construir y reconstruir para el hombre.

2.1 Margen de París. Ciudad del XIX

"Ciudad". (Del lat. *civitas*, -*ātis*). 1. f. Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas. 2. f. Lo urbano, en oposición a lo rural. ~ dormitorio. 1. f. Conjunto suburbano de una gran ciudad cuya población laboral se desplaza a diario a su lugar de trabajo. ~ jardín. 1. f. Conjunto urbano formado por casas unifamiliares, provista cada una de jardín. ~ lineal. 1. f. ciudad que ocupa una faja de terreno de varios kilómetros de longitud y de poca anchura, con una sola avenida central y calles transversales que van a dar al campo. ~ satélite. 1. f. Núcleo urbano dotado de cierta autonomía funcional, pero dependiente de otro mayor y más completo, del cual se halla en relativa cercanía³⁹

"Ciudad". (del lat. "*civitas*, -*ātis*") 1 f. Población importante. A las antiguas, por ejemplo a las griegas y romanas, no se aplica el nombre "población" y sí solo el de "ciudad". Otras raíces, "civ-, urb-": "cívico, civil, urbano, interurbano, suburbano". Capital, megalópolis, urbe. Anficiónía. Acrópolis, capitolio, foro. Población. Conurbación. Antiguamente, población de categoría superior a la de villa⁴⁰

Las definiciones "ciudad" utilizadas en los diccionarios tienen un largo recorrido histórico -véase la definición de la Real Academia Española. Sin duda es una noción polisémica que cambia y evoluciona desde su concepción ancestral. La ciudad siempre ha sido el lugar de encuentro donde habita el hombre ciudadano y donde se relaciona con los demás.

³⁹ Real Academia Española (2001). Ciudad. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=ciudad&val_aux=&origen=REDRAE

⁴⁰ Moliner, María (1998). Ciudad. *Diccionario de uso del español*. (2ª ed.). Gredos: Madrid, tomo I, p. 645.

Todas rezuman diversidad. En efecto, desde las conocidas historias que narran el inicio de Atenas y Roma^{41,42}, como unión de *fratrías* o tribus que se unen para la defensa, la construcción de una ciudad para los dioses o el diseño de la ciudad de Florencia, por el arquitecto Alberti, hasta los nuevos conceptos actuales de ciudades virtuales, temáticas⁴³ y sostenibles...⁴⁴ Todas poseen unos perfiles individuales que le dotan de un carácter propio. Pero para definir la ciudad moderna nos basamos, entre otros, en el libro del arquitecto italiano Leonardo Benevolo, quien en su *Arquitectura Moderna del siglo XX*, define la ciudad como:

“El conjunto de objetos artificiales introducidos por el hombre en una parte del ambiente natural..., modificando las relaciones entre el hombre y el espacio circundante.”⁴⁵

Al depender de un lugar natural, no será lo mismo nombrar Londres, Berlín, Madrid, que Dubái o Las Vegas. En unas, la ciudad se construye sobre otra anterior con demoliciones, como es el caso de Europa. En otras, como Brasilia y Dubái, son producto de un nuevo trazado desde su origen.

De esta manera, la ciudad surge como uno de los inventos más complejos que haya podido construir el hombre. Este, al agruparse se civiliza y será un ciudadano con unas leyes y derechos, convirtiéndose así en uno de los rasgos que mejor caracteriza la condición humana.

⁴¹ Cfr. De Coulanges, Fustel. *La ciudad Antigua* (La cité Antique. 1864. París: Hachette). De Coulanges, Fustel (2009). *La ciudad antigua* (ed. facsímil) 1ª Ed. Valladolid: Maxtor.

Biografía Fustel de Coulanges de Henry Sée. en http://agora.qc.ca/documents_associes/Numa-Denys_Fustel_de_Coulanges Recuperado (10.06.2012).

⁴² Diccionario de Mitología Griega y Romana de Pierre Grimal (2004). Barcelona: Ed. Paidós. p. 100.

⁴³ Amendola, Giandoménico (2000). *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste. Cfr. Con el índice del libro y la introducción.

⁴⁴ Lorenzo, Beatriz (2011). *Intelligence and Capital News Report* (Nº 679). “Sostenibilidad, el objetivo de las nuevas ciudades inteligentes”. Recuperado (20.06.2012) en <http://www.icnr.es/articulo.php?n=110311001432>

⁴⁵ Benevolo, Leonardo (1987). *Historia de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 6. Tomado de Actas del IV curso *Arte y Naturaleza* (1998). “Desde la ciudad”. Huesca: Universidad de Zaragoza.

Desde entonces, las urbes poseerán unos hitos de reconocimiento como calles, edificios, olores y luces que siempre resonarán en el ciudadano con nombre propio; y así describen su mapa.

“Una ciudad es también una arquitectura, un hablar, unas tradiciones religiosas profanas, unas costumbres, un estilo y hasta una cocina: un orbe entero que lo contiene todo; un sistema de vida. Un lugar privilegiado, una luz que le es propia, un paisaje.”⁴⁶

Estas palabras de la filósofa María Zambrano también definen, en su forma, qué es la ciudad. Su descripción es atmosférica e implica sonidos y espacios propios dentro del ser del hombre. La ciudad es para él. Significa querer albergarlo en una casa en vez de alojarlo simplemente. Más adelante veremos cómo el filósofo Heidegger intentará llegar a la raíz de conceptos tan importantes como son el habitar y el construir para el hombre. De igual modo, Heidegger también personifica al hombre creador constructor por las evocaciones; baste recordar como ejemplo las ideas del arquitecto Alberti sobre la ciudad de Florencia, con los nuevos diseños de edificios en la época del Renacimiento.

“Fue Alberti quien encontró la solución que ha seguido influyendo hasta nuestros días. (...) diseñó un edificio corriente de tres pisos.”⁴⁷

Si en el capítulo anterior se hace hincapié en la Modernidad y sus significados enarbolando a Baudelaire, en el presente no se puede dejar de mencionar un nombre: París, y con ella la palabra asociada: “ciudad”. Por una parte, fruto de la Revolución Industrial, la migración masiva del campo a la urbe supone un aumento creciente de la población. Por otra, en Europa la remodelación de la ciudad supone el derribo de casas y un nuevo trazado urbanístico. Así, se inicia el paso de ciudad Medieval a la Moderna.⁴⁸

⁴⁶ Zambrano, María (2002). “La ciudad, creación histórica”. *Revista Cultural Contrastes*, nº 23, p 74. (Texto inédito en España).

⁴⁷ Gombrich, E.H. (2006). *La Historia del Arte contada por E. H. Gombrich*. Debate: Madrid, (p. 249).

⁴⁸ Benevolo, Leonardo (1987). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili p.

En particular, una de las innovaciones piloto del desarrollo urbanístico fue en París. En efecto, el prefecto de la ciudad, Georges Eugene Haussman, diseña una vasta red de bulevares en el corazón de la vieja ciudad. Se inauguran las nuevas calles como las arterias de un nuevo sistema circulatorio urbano -la ciudad se traza-; los bulevares, como bombas de oxígeno, permiten un grandísimo cambio: el tráfico circula por el centro de la ciudad; así es posible el desplazamiento dentro de los barrios. París se convierte, de esta forma, en un espacio físico humano unificado. Se crean grandes arboledas en las grandes vías, sistemas de alcantarillado, alumbrado y diversas infraestructuras para favorecer la higiene.

“Realmente lo que cambió fue el carácter y el aspecto de las calles con unos ejes de perspectiva que convergen en plazas o edificios representativos, desapareciendo las plazuelas cerradas y los rincones de la antigua ciudad, a la vez que el decrepito caserío era sustituido por bloques de viviendas de una gran uniformidad por la similitud de su diseño.”⁴⁹

De igual modo, París también queda construida con criterios policiales, ya que se propone un plano; bien sea radial, ortogonal o cualquier otro que permita la represión de las manifestaciones revolucionarias por las calles estrechas.

“Las calles pasaron de tener una anchura de 12 metros en 1852 a los 24 en 1860.”⁵⁰

Su trazado subvencionado con dinero público fue admirado y motivo de inspiración para toda Europa.

“Pero la ciudad es mucho más que urbanismo, mucho más que arquitectura. La ciudad representa una cultura, una comunidad de personas, la ciudad está definida por los ciudadanos.

⁴⁹ Popa-Liseanu, Doina y Fraticelli, Barbara (ed.). Eugenia Popeanga (coord. Cient.) (2006). *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitara, p. 101.

⁵⁰ Ibídem, p.100. Cfr. Benevolo, Leonardo (1987). *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, en Haussman y el plan de París (1850- 1870), pp. 88-89.

Aristóteles, en 'La Política', definía la ciudad como 'un perfecto y absoluto conjunto o comunión de muchos pueblos o calles en una unidad'.⁵¹

En efecto, el hecho de "habitar" la ciudad, para el hombre supone una relación de vivencia y experiencia con ella. Parafraseando a John Berger: "*La vista llega antes que las palabras*", éstas pueden ayudarnos a madurar como los hombres hemos aprehendido la imagen de la ciudad.

2.2.- El Hombre en la ciudad que habita. Paris 8 New York

Resulta paradójico el resultado que se establece entre dos artistas dadaístas cuando visitan la ciudad del otro. Así, cuando el francés Marcel Duchamp (Blainville, 1887 - Neuilly, 1968) llega a New York en septiembre de 1915, declara en una entrevista:

"El arte en Europa está acabado. América es el país del arte del futuro".

Duchamp se maravilló de la impotencia sobrehumana de los rascacielos neoyorquinos -comenta San Martín. Sin embargo, cuando Man Ray (Filadelfia, 1890 – París, 1976) llegó a París, el otro aspecto que le llama la atención es la talla modesta de los edificios que le hace sentirse más alto (ningún edificio superaba los ocho pisos).

⁵¹Olivares, Rosa (2002). "La ciudad ideal". Revista *Exit. Imagen y Cultura* (nº 17. febrero-abril 2005). Recuperado (21.6.2012) en <http://www.revistas culturales.com/articulos/9/exit-imagen-y-cultura/284/1/la-ciudad-ideal.html>



Rascacielos de Nueva York. 1920.



Bulevares de París.

"Me hacía sentirme más importante, acostumbrado al empequeñecimiento que producía la impotencia de los rascacielos de NY."⁵²

En realidad, la paradoja se da en el cambio de escala de alturas en edificios de París y New York; lo que admira Duchamp es la observación de lo inabarcable en altura. De otra, Man Ray se siente acogido por la elegancia del diseño parisino y el ambiente cultural, en fin, una proporción más humana.

Siguiendo con Man Ray, el recién llegado a París es recibido por un grupo de artistas amigos de Duchamp. El escenario es un café normal y corriente semioculto en la zona comercial burguesa, en el *Passage de l'Opéra*.

"Un café escogido precisamente por estar muy alejado de los barrios bohemios o, como lo expresó Louis Aragon, miembro del reducido grupo rebelde, 'por odio a Montparnasse y a Montmartre'."⁵³

Más tarde, se cambió al barrio de Montparnasse llamado entre los franceses el *hogar cosmopolita*,⁵⁴ pues estaba lleno de artistas extranjeros: alemanes, americanos, italianos (de allí saldrá la Escuela de París). No fueron muy bien recibidos por traer pocas divisas y no hablar el idioma. De hecho, los inmigrantes salieron en más de un periódico calificándoles como mínimo de bárbaros.

Sin remedio, Man Ray vuelve a New York, *siempre viajaba con visado de turista, lo cual limitaba sus estancias*⁵⁵. Investiga y trabaja con gran intensidad; y en abril de 1921 publica el único número de la revista *New York Dada*. En una carta dirigida a su amigo Tristan Tzara (Moinesti, 1896 - París, 1963), señala:

⁵² San Martín, Francisco Javier (2008). "En el fragor de la vanguardia". Revista *Arte y Parte* (nº 75), p. 27.

⁵³ Lottman, Herbert (2003). *El París de Man Ray*. Barcelona: Tusquets, p. 17

⁵⁴ *Ibídem*, p. 31.

⁵⁵ *Ibídem*, p. 59.



Vista aérea de Dubai.



Ruinas en Colonia tras la 2ª Guerra Mundial.

"Dadá no puede vivir en New York. Toda New York es Dada, y no tolera un rival, no se fijará en Dada. Es cierto que no se ha hecho nada por darlo a conocer, aparte de poner dadás en las librerías, los de usted y los nuestros, pero aquí no hay nadie que trabaje para Dadá, y nadie invertirá dinero ni lo donará. Por eso Dadá en New York debe seguir siendo un secreto."⁵⁶

El motivo de la incursión de Man Ray en París es constatar el hecho de que los futuros artistas que podían trasladarse a la capital francesa. Allí encuentran personas e ideas afines, la ciudad brinda un entorno. Además, la fotografía será un instrumento más para el quehacer artístico. Man Ray es el prototipo de hombre moderno e inventa en la fotografía un nuevo método: la solarización. También, fruto de sus relaciones, formará parte del grupo Dada en New York y mantendrá amistades con toda la aristocracia del arte de vanguardia.

2.3. El utópico perfil del margen: Heidegger

Para ahondar en la ciudad y sus ciudadanos tenemos que cuestionarnos unas preguntas: ¿Qué es más importante vivir, habitar o pensar la urbe?, ¿cuál es su relación?... Por la abundancia de comentarios y escritos realizados principalmente por arquitectos y filósofos actuales, parece muy reveladora la conferencia que impartió Heidegger *Construir, habitar, pensar*⁵⁷ en 1951, en Darmstadt (Alemania), con motivo de un congreso de arquitectura cuyo fin era la reconstrucción de las ciudades destruidas por los bombardeos de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. Resultaba un escándalo que Heidegger se permitiera el lujo de reflexionar sobre el sentido del habitar cuando los ciudadanos no tenían techo donde resguardarse. Sin embargo, la inquietud de Heidegger sobre el sentido del habitar trascendía aquellos momentos: para él lo primordial era recuperar la esencia del habitar, pensar sobre el sentido del habitar antes de ponerse a reconstruir.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁷ Heidegger, Martin (1994). "Construir, habitar, pensar". Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal.

El filósofo no deseaba que lo urgente desplazase lo esencial. En aquella conferencia quiso hacer patente la relación fundamental que existe entre el construir y el habitar. No en vano “un gran arquitecto protestó de que en las faenas arquitectónicas se introdujese el Denker (el pensador) que, con frecuencia, es Zerdenker (despensador)”.⁵⁸

Pensar y reconstruir o viceversa, siempre ha sido compatible para el ser humana. Heidegger nos transmite no solo pensamientos teóricos sino que desciende al terreno dando luces e ideas que iluminan el quehacer práctico para cualquier ser pensante.

De esta forma, Heidegger no se apropia de las técnicas de construcción, sino que quiere llegar mucho más lejos; su propuesta es retroceder hacia el nivel del ser⁵⁹. Retrotraer el construir al ámbito al que pertenece todo lo que es.⁶⁰

El contenido de la conferencia trasciende las preocupaciones de los urbanistas, sus inquietudes se amplían a cualquier profesional que quiera proyectar al ser humano inserto en el mundo, o como diría él, en el ser; entendido este en el sentido originario y prístino del hombre que habita la tierra.

Pues bien, ¿cómo llega Heidegger a la definición de habitar?, ¿qué significa?

“Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Éste, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta. Sin embargo, no todas las construcciones son moradas”.⁶¹

⁵⁸ Ortega y Gasset, José (1965). *Obras Completas*. Anejo: en torno al “Coloquio Darmstadt, 1951”. Vol. IX. Madrid: *Revista de Occidente*, p. 629.

⁵⁹ Heidegger tiende siempre a ver ser como un significado anterior a todas las distinciones que la tradición ha efectuado en la conceptualización de los entes. Así por ejemplo, resulta inútil preguntarse si el ser del que habla Heidegger tiene el sentido de esencia o de existencia, porque con ser Heidegger está apuntando a un horizonte de significado en el que ya se está efectuando esa distinción. El qué-es de la esencia y el que es de la existencia suponer ya ser. (Véase Rodríguez García, Ramón (1987). *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Madrid: Cincel, p. 60)

⁶⁰ Heidegger, Martin (1994). *Construir, habitar, pensar*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal.

Uno de los métodos que pone en juego en el discurso es el fenomenológico. El filósofo entiende por fenomenología algo bien determinado y concreto en tres campos: “reducción, construcción y destrucción”⁶². Estos tres conceptos están íntimamente relacionados entre sí, no se puede dar uno sin el otro, coexisten en el mismo proceso de la fenomenología.

Porque construir no es solo medio y camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar. ¿Quién nos dice esto? ¿Quién es que puede darnos una medida con la cual podamos medir de un cabo al otro la esencia de habitar y construir?

“Un puente y el edificio de un aeropuerto; un estadio y una central energética (...) son construcciones pero no viviendas. Sin embargo, las construcciones mencionadas están en la región de nuestro habitar. Ésta va más allá de esas construcciones; por otro lado, sin embargo, no se limita a la vivienda. Para el camionero la autopista es su casa, pero no tiene allí su alojamiento; para una obrera de una fábrica de hilados, ésta es su casa, pero no tiene allí su vivienda... Estas construcciones albergan al hombre. Él mora en ellas, y sin embargo no habita en ellas, si

⁶¹ Heidegger, op cit.

⁶² La reducción fenomenológica significa la retracción de la mirada fenomenológica desde la aprehensión de lo ente, determinada como se quiera, hacia la comprensión del ser [...] de este ente. (Véase García Norro, Juan José (2000). *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, (p.29). Madrid: Trotta).

El ser, no deviene accesible así como lo ente, no lo encontramos enfrente, sino que [...] debe ser traído a la mirada cada vez en un libre proyecto. Este proyectar de lo ente dado previamente hacia su ser y hacia las estructuras de éste es designado por nosotros como construcción fenomenológica. (Ibídem p.29 s.)

La historicidad del hombre, el hecho de que el fenomenólogo esté inserto en una situación histórica, los horizontes y perspectivas heredados al estar en dicha situación suscitan el tercer componente del método fenomenológico, a saber, la destrucción o deconstrucción, esto es, un desmontaje o deconstrucción de lo transmitido, lo que se lleva a cabo en una retracción histórica sobre la tradición. (Ibídem p.48.)

habitar significa únicamente alojarse es ciertamente algo tranquilizador y reconfortante...; pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar?"⁶³

Heidegger pone en práctica esta tesis, en un primer paso, aludiendo a los entes: puente y lugar, estadio y central eléctrica, estación de ferrocarril y aeropuerto, alojamientos y viviendas. De esta forma, al aplicar la reducción fenomenológica, avanza hacia el sentido primigenio del ser. Este discurso pone en duda el esquema mental medio/fin, es decir, no nos permite alcanzar lo verdadero (desocultamiento), lo esencial. Simplemente llegamos a lo correcto. Al permanecer en este nivel reconocemos que el habitar y el construir son dos actividades separadas que se dan en la relación medio/fin.

"Éste, el construir, tiene por meta a aquél, el habitar."⁶⁴

El segundo paso, el tránsito a la construcción fenomenológica, viene de la manera renovada en la que el pensador asume el habla. El habla es, ante todo, aquello que nos proporciona una disposición con la que apreciar la esencia de algo. Dicho de otro modo, el soplo o exhortación sobre la esencia de algo viene hacia nosotros a través del habla.

"Construir no es solo medio y camino para el habitar; el construir es en sí mismo habitar."⁶⁵

Llegamos así al tercer paso, tan unido al segundo. En él, el filósofo deconstruye la palabra alemana "bauen" que significa construir. Pero yendo a las raíces primigenias de la palabra, el significado cambia, corresponde a habitar. Esta palabra, actualmente, ha caído en desuso.

Quiere manifestar que las palabras expresan en sí mismas una fuerza de verdad si excluimos todo uso indebido que la banalice. Heidegger busca retornar al origen.⁶⁶

⁶³ Heidegger, op cit.

⁶⁴ Ibídem.

⁶⁵ Ibídem.

“¿Qué significa entonces construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, “bauen”, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir.”⁶⁷

En el fondo se puede decir que el habitar queda oculto bajo dos palabras: el cultivar y el edificar. Al tomar estos términos en sentido más amplio y trascenderlos, nos encontramos con el habitar como permanencia y residencia. (El que cultiva, permanece y el que construye, reside).

“El significado propio del verbo “bauen” (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido. (...)

Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra “bauen” significa que el hombre es en la medida en que habita; la palabra “bauen” significa al mismo tiempo abrigar y cuidar.”⁶⁸

Al permanecer en el habitar se beneficia una característica que es la de proteger, cuidar y preservar. Estos conceptos no abarcan solo en el aspecto de no dañar, sino que resulta mucho más amplio: dejar ser sin violentar; es decir, ser en plenitud. Pero el ser más propio del hombre normalmente no llega a desplegarse, se encuentra inhibido, está profundamente afectado por la deficiencia o la privación.

“La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar.”⁶⁹

⁶⁶ Es así como la obra de Heidegger está constantemente buscando retornar al origen, ya sea por el camino hermenéutico, ya por las señales de ruta dejadas en el devenir etimológico de las palabras o mediante la reconstrucción de sentidos primigenios a través de ejemplos tomados de la vida de aldea. Cfr. Vasquez Roca, Adolfo (2005). “La arquitectura de la memoria: espacio e identidad”. *A Parte Rei*. Madrid: Revista de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid. Nº 37.

⁶⁷ Heidegger, op cit.

⁶⁸ Ibídem.

⁶⁹ Ibídem.

De esta forma, Heidegger concreta con palabras los modos de estar en el mundo -de habitarlo- tales como maneras de ocuparse: producir, cultivar, cuidar, interrogar, contemplar, discutir... Los cuales incluyen los modos deficientes de ocuparse como: dejar de hacer, omitir, renunciar, reposar... Estos modos de convivencia humana se conforman en el co-estar en un lugar construido; opción poco libre por parte de los sujetos ya que con-viven sin tener que ver unos con otros.

Este es el ámbito del convivir moderno dominado por la técnica que en muchas ocasiones aplasta los ideales del individuo. Es al mortal (el hombre) a quien corresponde asumir, transformar, desplegar, trascender toda una experiencia como momento fundamental y decisivo de su pensar (en un caminar hacia). De este modo, él podrá habitar y pensar para ello, y realizarse en su existencia.

“Pero ¿de qué otro modo pueden los mortales corresponder a esta exhortación si no es intentando por su parte, desde ellos mismos, llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar.”⁷⁰

Esta conferencia de Heidegger sigue teniendo una gran vigencia, y no deja de golpear en el ánimo de los arquitectos humanistas; entre ellos Le Corbusier (Romandía, 1887 – Provenza, 1965). Este arquitecto-artista escribe el libro *La casa de los hombres* y en el que plantea la siguiente pregunta: “¿Para quién debe construirse la casa? Para el hombre, no cabe la menor duda.”⁷¹

En otro apartado del mismo libro, llamado *Principios de la ciudad humana* comenta:

⁷⁰ Heidegger, op cit.

⁷¹ Le Corbusier (1999). *La casa de los hombres*. Barcelona: Apóstrofe, p. 24.

“La Ciudad está hecha para la liberación de la persona humana y para que pueda realizarse. La ciudad material, la ciudad edificada deberá estar, pues, equipada de tal manera que facilite esta liberación en las mejores condiciones posibles, dados el lugar, la época y la raza.”⁷²

El arquitecto Eduardo Souto⁷³ busca en sus trabajos la armonía orgánica entre el diseño, los espacios naturales y el hombre. También combina la modernidad con la arquitectura tradicional portuguesa, aproximándose de esta forma a una integración total dotada de gran sensibilidad y acierto.

“Yo empecé mi vida profesional haciendo casas, no sé por qué, casas para mi familia y para los amigos. Y esas casas, urbanas y no urbanas, tenían una tipología. Yo creo que la vivienda es una cosa universal que históricamente ha cambiado muy poco. (...) A Mies van der Rohe le acusaban de haber abandonado el lenguaje histórico en favor de la abstracción, y él respondía: “No estoy de acuerdo; las casas patio tienen más de cinco mil años de antigüedad.”⁷⁴

El habitar moderno sigue siendo un sueño, una aspiración que pocos alcanzan. Los avances tecnológicos en la construcción son vertiginosos, favorecen el bienestar o estar-bien del hombre. Por otra parte, los flujos migratorios en la ciudad aumentan, se crean nuevas concentraciones urbanas con un sistema de vida de escasa calidad y se advierte una creciente crisis de identidad cultural a favor de un mal entendido multiculturalismo.

Estos síntomas nos llevan a pensar cómo el factor demográfico ha sido y es un problema matriz de primer orden, una grieta que política, social y culturalmente no acaba de cerrar. Basta recordar la conferencia de Fran-

⁷² Le Corbusier, op cit. p. 26.

⁷³ Eduardo Souto (Oporto, 1952) Arquitecto portugués. Discípulo y colaborador de Álvaro Siza. Combina en su estilo el rigor y la precisión geométrica con la utilización de materiales como el hormigón, la piedra, la madera y el aluminio. Los dos arquitectos portugueses son, junto con Fernando Távora y Alvar Alto, uno de los grandes representantes de la arquitectura orgánica.

⁷⁴ Rojo de Castro, Luis. Una conversación con Eduardo Souto de Mora “La naturalidad de las cosas”. Portugal: Oporto, nº124 de 2005, p. 6. (Ejemplar dedicado a Eduardo Souto de Moura 1995/2005). Recuperado (20.06.2012) en <http://ebookbrowse.com/conversaciones-con-eduardo-souto-de-moura-xavier-gc3bcell1-pdf-d77006296#>

cisco Jarauta que aporta este interesante dato: "las 33 megápolis anunciadas para el 2015, 27 estarán situadas en los países menos desarrollados y, de las cuales, 19 estarán en Asia."⁷⁵

También, debido a una cierta conciencia crítica, a las tensiones y competencias que, fortuitamente, el pensamiento moderno ha atribuido a la arquitectura, vuelve a remitirnos a la famosa cita de Mies van der Rohe⁷⁶: "La vivienda de nuestro tiempo no existe". Sin embargo, la transformación del modo de vida exige su realización.

En la década de los 60-70 se manifiesta una nueva crítica que intenta revisar el proyecto moderno: la ambigüedad de significados, el exceso de información en las ciudades, la historia, se incorporan como factores que transforman la cultura moderna. Germinan nuevos arquitectos con otros puntos de vista. Una acción vital y utópica revuelve las ideas de las casas suburbanas; aparecen en el escenario artistas radicales y antidogmáticos como: Gordon Matta-Clark⁷⁷, Robert Venturi⁷⁸ y el grupo Archigram.⁷⁹

⁷⁵ Cfr. Jarauta, Francisco. *Le Monde Diplomatique*. "Construir la Ciudad genérica".

Recuperado 20.03.2011 de http://www.redinterlocal.org/IMG/pdf_CONSTRUIR_LA_CIUADAD_GENERICA.pdf

⁷⁶ Cfr. Exposición de Construcción celebrada en Berlín en 1930 y publicada un año después en *Die Form*, nº7.

⁷⁷ Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978). Artista- arquitecto norteamericano hijo del pintor surrealista chileno Roberto Matta. Es conocido por sus trabajos *de site-specific* que realizó en la década de los 70. Su serie de intervenciones *building cuts* tuvieron lugar en edificios abandonados de los cuales el artista sustraía secciones de los forjados, entramados y muros.

⁷⁸ Robert Venturi (Filadelfia, 1924). Arquitecto y profesor estadounidense, y uno de los más influyentes teóricos del siglo XX. Alcanzó prestigio cuando en la década de 1960 inició la crítica a la ortodoxia del movimiento moderno, que desembocó en el postmodernismo de la década de 1970. Véase el interesante libro *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*.

⁷⁹ *Archigram* fue un grupo arquitectónico de vanguardia creado en la década de 1960 —principalmente en la Asociación de Arquitectura de Londres. El estilo del grupo derivaba directamente del mundo del *cómic* y del *pop art*. Sus componentes crearon la revista *Archigram* y organizaron exposiciones en el Institute of Contemporary Arts de Londres para dar a conocer sus ideas.

Más tarde, la Internacional Situacionista llevará a cabo proyectos como la Nueva Babilonia una ciudad cubierta donde todos puedan transitar.

Quizá serán dos palabras las claves que de la respuesta de que en el hogar moderno es donde germina la arquitectura del siglo XX: habitar y moderno.

Por una parte, el término habitar alude a la permanencia, al cuidar, al cultivar, al vivir en una casa. En definitiva, supone estabilidad y continuidad para el hombre; es su refugio-cabaña en el sentido más profundo del término.

“Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la “habitación humilde” evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar.”⁸⁰

Por otra, moderno se identifica con máquina, tecnología, velocidad, transformación y cambio. Esta mezcla de palabras comunican la posición inestable en la que se encuentra el habitar moderno; que funde lo circunstancial con lo duradero, el presente con el instante, la apariencia con lo real, el todo con el fragmento. Sin embargo, pensar la casa de nuestro tiempo requiere “la esencia del habitar”, como bien dijo Heidegger. Es decir, hay que aprender a habitar.

⁸⁰ Bachelard, Gaston (2004). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, p. 34.

Se puede pensar que el espíritu de la modernidad, que nació de la creencia en el sujeto libre, universal e igualitario, sea un proyecto inacabado, incapaz aún de dar respuesta a la contingencia del hombre en este planeta.

3. Márgenes del arte del siglo XX relacionados con la ciudad.

3.1. Derivar en torno a la utopía.

“Todas las revoluciones ingresan en la historia y la historia no rechaza a ninguna; y los ríos de las revoluciones regresan a su origen para poder fluir de nuevo.”⁸¹

A mediados del siglo XX, y tras las dos guerras mundiales, Europa queda despojada de cualquier capacidad de decisión, víctima de un estado de malestar basado, por una parte, en el convencimiento de que la cultura y el arte no han sido capaces de mejorar al hombre. Por otra, queda pendiente la reestructuración política y económica de un continente que pierde fuerzas a favor del desencanto.

En esos momentos se genera una atmósfera de vacío, de error y horror; en definitiva, un ambiente pesimista.

No es extraño que una generación de jóvenes artistas y poetas, dotados de gran sensibilidad y rebeldía, huyan de esa barbarie y se instalen en Zúrich (refugio/prisión de personajes irregulares). Estos deciden realizar acciones absurdas y crear artefactos inútiles, tan irracional como el nombre que recibe el grupo: Dada⁸².

“Tras la carnicería nos queda la esperanza de una humanidad purificada.”⁸³

⁸¹ Debord, Guy (1999). *Panegyryc*. Madrid: Acuarela Libros, p. 45.

⁸² En esta investigación, por razones de conveniencia, vamos a utilizar siempre el sustantivo “Dada” en esta forma (con “D” mayúscula), aunque el mismo Tzara utiliza diversas formas: dada, Dada, DADA, etc. En cambio, como adjetivo, utilizaremos la forma “dada”, en minúsculas.

En una entrevista concedida a la radio francesa en 1950, Tristan Tzara precursor del grupo declara:

(...) “la guerra, ciertamente, acabó, pero más tarde vimos otras. Todo ello cayó en ese semiolvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-17 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que solo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en lo que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos. No hay que olvidar, que en literatura un avasallador sentimentalismo enmascaraba lo humano, y que el mal gusto con pretensiones de elevación, campaba por sus respetos en todos los campos del arte, caracterizando la fuerza de la burguesía en todo lo que tenía de más odioso.”⁸⁴

Las intenciones de este movimiento subversivo no son artísticas, pero sí sus componentes. De tal forma que, al querer rechazar el formalismo del arte convencional, crean otro arte sin querer tener ellos intención de hacerlo. De este modo, Dada es anti-arte, anti-poético y antiliterario. Entre las ideas que apuntan destaca su radicalidad en la negación: están contra la belleza eterna, contra la razón, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la máquina, contra el modernismo. En definitiva, contra todo lo que pueda recordar tiempos pasados. Había que extirpar las raíces.

⁸³ Tzara, Tristan (1981). “*Dada Zürich-Paris, 1916-1922: Manifeste Dada*”. *Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à barbe*. París: Jean Michel Place, p.142. Cfr. Tzara, Tristan (1981). “*Dada Zürich-Paris, 1916-1922*”. *Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe*. Presentación de Michel Giroud, trad. Sabine Wolf y Michael Gluck (Reimpresión de las revistas dadaístas publicadas en Zurich y París, entre estos años). París: Éditions Jean Michel Place.

⁸⁴ De Micheli, Mario (1987). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, pp. 151-152.



Cartel de Kurt Schwitters. Isidore Isou, fondateur de la Internationale Letrista, *J'écris mecaesthetiquement*.

Sin embargo, se aferran a la libertad pasional del individuo, a la espontaneidad, a lo inmediato, lo actual, lo aleatorio. Defienden el caos contra el orden, la imperfección contra la perfección, lo instintivo, lo absurdo, el azar, el auge del disparate, la expresión libre de la forma. Ninguna esclavitud de Dada sobre Dada.

Descubrimientos, pocos. Estos creadores se apropian de todos los ismos anteriores, y realizan una gran miscelánea. ¿Qué es lo importante de este movimiento que se multiplica por Europa y Estados Unidos con diferentes ramificaciones? Lo importante es saber que ellos no crean obras, sino que fabrican objetos, los construyen, los compran o encuentran. Esta construcción implica un procedimiento, y es en el proceso donde todo cambia.

“El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las sensaciones inmediatas puede hacer dar vueltas.”⁸⁵

En artes plásticas con técnicas como el collage, dé-collage y material de desecho, rompen por completo con la forma tradicional de pintura. Así pues, como gran brochazo en New York, Marcel Duchamp (Blainville-sur-Crevon, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968) en 1917 da la vuelta por completo al concepto de arte. A partir de la provocadora e irónica obra Fuente (Fontaine), el objeto cotidiano asciende a obra de arte, simplemente por gozar de esa intención el autor. Existe un cierto gusto por lo polémico, lo provisional, lo irreverente... Las consecuencias en el mundo artístico son muy grandes, pero no es estudio de este trabajo.

“Dada no significa nada.

⁸⁵ De Micheli, op. cit., p. 296. Nota: El texto citado hace referencia al *Manifiesto Dada* de 1918, de Tristan Tzara.

Si alguien lo considera, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada..."⁸⁶

Dada no significa nada, pero sí sus textos. Tampoco tiene orden, pero importa que el gesto, la palabra, sean siempre díscolas, causticas. Las obras cobran significado ante lo prohibido, lo malévolo. De esta forma, el público comienza a acudir a sus actividades con la intención de entretenerse con sus acciones; se aprecia el éxito y con él, el movimiento pierde la razón de ser.

"No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano."⁸⁷

Todo el Manifiesto Dada de 1918 de Tzara, rezuma los postulados de Baudelaire. Todo en él es pies y cabeza a la vez. Se pueden eliminar partes completas y la validez del texto no cambia. Describe la realidad cotidiana desde su punto de vista, y su interpretación es libre. No obstante, Baudelaire no llega hasta el límite del nihilismo en el que caen algunos autores dadaístas.

El empleo de recursos literarios y palabras como aburrida, estancada idea, ciénaga dorada, baño, aroma, cristal, reflejo, espejo, metal... tienen claras conexiones con el léxico baudeleriano. Veamos algunos ejemplos:

"Un cuarto que recuerda a un ensueño, una sala verdaderamente espiritual, donde la atmósfera, estancada, tiene un ligero tinte rosa y azul.

El alma se da allí, un baño de pereza, aromatizado por la añoranza y el deseo."⁸⁸

⁸⁶ De Micheli, op. cit., p. 294. Nota: El texto citado hace referencia al *Manifiesto Dada* de 1918, de Tristan Tzara.

⁸⁷ De Micheli, op. cit., p. 295. Nota: El texto citado hace referencia al *Manifiesto Dada* de 1918, de Tristan Tzara.

⁸⁸ Baudelaire, Charles (1986). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Edición de José Antonio Millán Alba, Madrid: Cátedra, p. 54.

“¡Al fin me está, pues, permitido relajarme en un baño de tinieblas! Ante todo doble vuelta a la cerradura. Pienso que esa vuelta de la llave aumentará mi soledad y hará más fuertes las barricadas que ahora mismo me separan del mundo.”⁸⁹

“Todos esos rostros, fatigados y serios, no testimoniaban desesperación alguna; bajo la tediosa cúpula del cielo, los pies sumidos en el polvo de un suelo tan desolador como ese mismo cielo, caminaban con el resignado aspecto de los condenados a esperar siempre.”⁹⁰

“Al principio me quedé asombradísimo al ver grandes espacios extendiéndose ante mí, junto a mí, por todos lados; eran límpidos ríos y frondosos paisajes, que se contemplaban en unas tranquilas aguas. Sin duda adivináis aquí el efecto de los paneles reflejados por los espejos. Al alzar los ojos, vi un sol poniente análogo a un metal que va enfriándose.”⁹¹

(...) “no afirmaré que la contemplación de un límpido abismo no tenga peligro alguno para un alma amante del espacio y del cristal, ni que la antigua fábula de ondina⁹² no pueda resultar, para el entusiasta, una trágica realidad.”⁹³

⁸⁹ Baudelaire, op cit, p.62.

⁹⁰ Ibídem, p. 57.

⁹¹ Ibídem, p. 169.

Nota del editor: Como ya se habrá podido observar, la imagen del sol poniente es frecuentísima en la obra de Baudelaire, y su significación muy rica. Asimismo, la visión de la naturaleza y del cosmos a partir de lo metálico y del cristal es una de las habituales formas de ensoñar aquéllos. A este respecto, no deja de llamar la atención la confluencia estética de Baudelaire con gustos muy posteriores (contrástese, por ejemplo, lo observado en Baudelaire con gran parte de los elementos estéticos contemporáneos preconizados por F. Lloyd Wright o Le Corbusier – cfr. *Cuando las catedrales eran blancas*-).

⁹² Novela romántica escrita por Friedrich de la Motte Fouqué en 1811. Tuvo gran influencia en autores del género de terror y cuentos fantásticos. “Las ondinas son ninfas acuáticas que pertenecen a la mitología germánico-escandinava. Tienen su correspondencia en las Náyades de la mitología griega”.

⁹³ Baudelaire, op. cit., p. 180.



Tristan Tzara, 1924. Foto: Man Ray

El exquisito lenguaje de Baudelaire y el expresionista absurdo de Tzara se unen para comunicar un estado del alma gris, plateada, que vive de instantes. De esta forma, la simpatía, después del grito hace recobrar el aliento al perplejo lector que acaba agotado de semejante lectura, sin olvidar, por tanto, el esclarecedor, irónico y machacante mensaje del texto. Existe un fondo de anhelo, de deseo esperanzador.

XVI

[illegible]

"Y, una vez más, me sigo encontrando realmente simpático."⁹⁴

De esta forma, con lo irracional y caduco, cuestionan la cultura heredada, y queda en evidencia el gran proyecto emancipador del que todavía seguimos bebiendo: la Ilustración.

"Que cada hombre grite: existe un gran trabajo destructivo, negativo, que cumplir. Barrer, limpiar. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que se desgarran y destruyen los siglos."⁹⁵

⁹⁴ De Micheli, op. cit., p. 311. Nota: En otro libro sobre el manifiesto Dada el traductor, Huberto Haltter, en vez de “grito” escribe “aúlla”. El texto citado hace referencia al *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, de Tristan Tzara.

⁹⁵ Tzara, op. cit., p. 144.

¿Qué es la utopía sino un intento de manifestar un tímido amor a la vida, y una hosca espera de felicidad?

De la barbarie y la sinrazón de las guerras, de los artífices de las vanguardias, surge un artista nuevo capaz de construir distintos lenguajes, sonidos, colores, formas y figuras de los que se deberá alimentar la nueva misión del mundo.

“He aquí un mundo vacilante que huye, novio de los cascabeles de la escala infernal, allá al otro lado: los hombres nuevos. Rudos, saltarines, jinetes del hipo.”⁹⁶

En efecto, la utopía artística de las Vanguardias está marcada por una integración sin solución de continuidad de todas las artes con la vida, de los gestos artísticos con los comportamientos cotidianos y banales, de lo que es arte con aquello que se considera no-arte.

De esta forma, los Situacionistas, última vanguardia del siglo XX, intentan irrumpir en el problema desde un punto de vista constructivo, y proponen un verdadero cambio social. Como vanguardia revolucionaria, sus postulados y experiencias son plenamente quiméricos:

“Todo el mundo sabe que al principio los situacionistas pretendían construir ciudades, el entorno adecuado para el despliegue ilimitado de nuevas pasiones. Pero, evidentemente, esto no resultaba nada fácil, así que nos vimos forzados a hacer mucho más.”⁹⁷

En este ideal imaginario, su carácter pasional, fresco y espontáneo representa un avance, una puerta abierta al explorar una serie de vías y presentar una serie de conceptos, cuya actualidad no pierde fuerza sino que

⁹⁶ Tzara, op. cit., p. 143.

⁹⁷ Debord, Guy. “Sobre la arquitectura salvaje”, Post. I.S. septiembre, 1972. Extraído del libro *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Actar, p. 152.

gana en protagonismo y relevancia. En este momento, se muestra como una cuestión de primer orden en la arquitectura actual.

3.2. Dada en la urbe: representar/habitar (el espacio errático)

Valor estético al espacio habitado

París, 14 de abril de 1921. Surge el primer antecedente del deambular Situacionista. Varios componentes del grupo dadaísta, proponen realizar una irrupción urbana por los lugares más banales de la ciudad. Esta salida forma parte de las numerosas acciones que comienzan a inventar para activar al grupo, que pasa por un estado de gran estancamiento e incertidumbre. La salida se prepara con publicidad, comunicados de prensa y fotografías. La revista *Litterature*, número 19, anuncia el comienzo de esta andadura. El comunicado impreso dice:

"Hoy a las 15.00, en la iglesia de Saint-Julien-le Pauvre [...], Dada inaugura una serie de incursiones por París e invita gratuitamente a amigos y enemigos a visitar las *dépendances* de la iglesia. De hecho, parece que es posible encontrar todavía algo por descubrir en el jardín, aunque los turistas ya se hayan dado cuenta de ello. No se trata de una manifestación anticlerical, como podía pensarse, sino más bien de una nueva interpretación de la naturaleza aplicada, en esta ocasión, no al arte sino a la vida."⁹⁸

Esta acción no pretende en absoluto dejar huellas o improntas que conmemoren el acto con placas o esculturas. La importancia de esta obra, es que los mismos artistas se desplazan; son ellos los que deambulan por el jardín abandonado de la iglesia. Inician así un proceso que no termina en obra de arte, sino que es, en sí

⁹⁸ Careri, Francesco (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 74.



La salida del 14 de abril a las 15:00 h. supuso la intromisión más importante hecha en la ciudad por los dadaístas.

misma, una obra de arte. De esta forma, comienza la historia de acto tan primitivo como es andar en el ámbito artístico del siglo XX.

"A través de Dada se produce el paso desde la representación de la ciudad del futuro, hasta el del habitar la ciudad de la banalidad."⁹⁹

"La ciudad dadaísta es una ciudad de la banalidad que ha abandonado todas las utopías hipertecnológicas del futurismo."¹⁰⁰

Como comenta Francesco Careri, será la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio, en vez de a un objeto. Sin duda, esta acción será recordada como la más importante del Dadaísmo en la ciudad, aunque André Bretón (Tinchebray, 1896 - París, 1966) la calificó de auténtico fracaso.

En el fondo, la rebeldía contra las normas se basa en una profunda creencia de tradición romántica, que implica la bondad intrínseca de la humanidad, cuando ésta no ha sido corrompida por la sociedad.

3.3. Surrealismo urbano: la deambulación del sueño. (El recorrido)

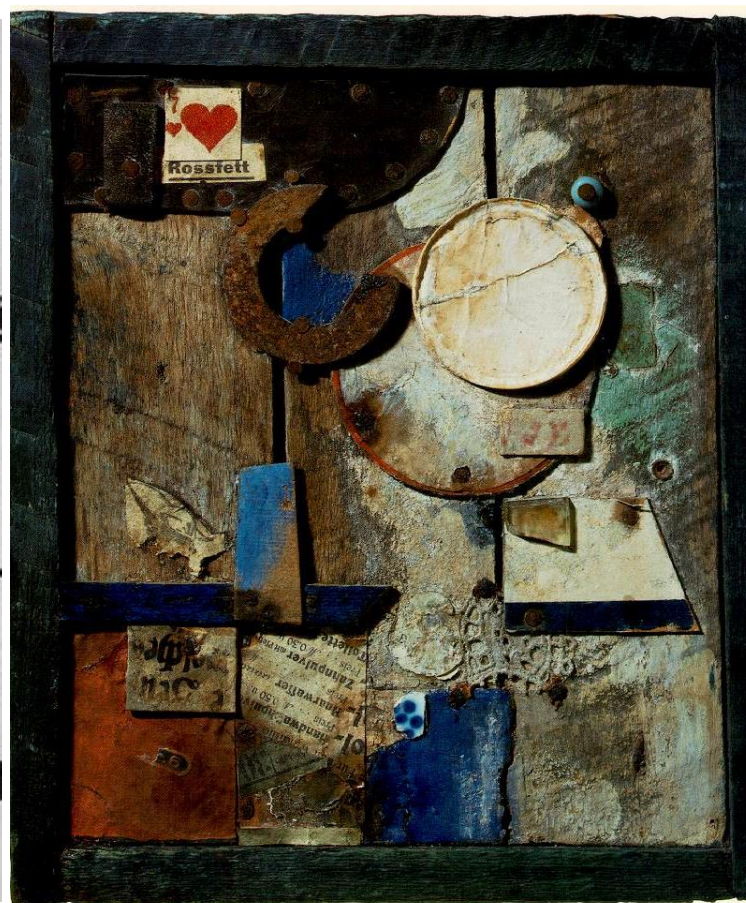
Como prolongación en la vertiente marginal del arte en el que estamos, del grupo Dada continúa el Surrealismo. Si Dada halla su libertad en la práctica constante de la negación, el Surrealismo intenta dar a la libertad el fundamento de doctrina. Es el paso de la negación a la afirmación.

⁹⁹ Careri, op cit. p. 20.

¹⁰⁰ Ibídem, p. 73.



Max Ernst, 1934. Foto: Man Ray.



Kurt Schwitters, Collage con objetos encontrados.

No obstante, importantes ideas dadaístas se mantienen como hilo conductor en el grupo surrealista.

“El problema de la libertad, pues, sigue siendo el problema fundamental del surrealismo. Por ello, al igual que Dada, tampoco se presenta como una escuela literaria o artística. El lema de Rimbaud, la literatura es una idiotez, es también su lema: la puesta que está en juego es más importante que el arte de hacer cuadros o de escribir versos: está en juego el destino del hombre, su fortuna o su ruina en la tierra.”¹⁰¹

Bretón, autoridad moral del grupo, escribe un primer manifiesto sobre el surrealismo en el que describe perfectamente qué es.

“Voy a definirla de una vez para siempre:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”¹⁰²

Primer Manifiesto del surrealismo de André Bretón. Publicado en 1924.

Uno de los elementos más importantes del surrealismo es la libertad. Esta posee dos facetas: la individual y la social. Por una parte, la libertad individual está influenciada por las obras de Sigmund Freud, relativas a las teorías del psicoanálisis y los sueños; por otra, la libertad social posee la idea principal de transformar el mundo (Marx), o cambiar la vida (Rimbaud). El planteamiento de aportar una visión nueva, de volver a traer una

¹⁰¹ De Micheli, Mario (1987). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, p. 174.

¹⁰² *Ibidem*, p. 334.

VIII Para hacer un poema dadaísta:

"Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que
cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte en seguida con cuidado cada una de las pala-
bras que forman el artículo y
méталas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente
en el orden en que hayan salido de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.
Y es usted un escritor infinitamente original y de una
sensibilidad hechizante,
aunque incomprendida del vulgo."

Manifiesto Dada, 1918.

cultura más allá de las crisis, de irrumpir en la historia, contribuye una vez más, a una voluntad moderna de cambio.

“Únicamente la libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente.”¹⁰³

Primer Manifiesto del surrealismo de André Bretón. Publicado en 1924.

Otro componente clave de su poética es la palabra automatismo. Tzara explica que el pensamiento se forma en la boca y, junto con la fórmula magistral de componer un poema con palabras sacadas de una bolsa (ver poema, Para hacer un poema dadaísta), nos da el índice de espontaneidad e irreflexión de dicha obra. Es la imaginación animada por el sueño como componente creativo, lo único que protege nuestra libertad.

Sin embargo, Bretón es más concienzudo, busca la concentración, el lugar apropiado, pero se deja llevar por lo que fluye en su interior, sin espacios para el pensamiento. Aunque todo escritor que se arriesgue a escribir de forma automática, se dará cuenta de su talento para este método, ya sea por su mala escritura o por su excelente calidad.

¹⁰³ De Micheli, op cit. p. 334.

Composición surrealista escrita, o primer y último chorro.

“Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de qué estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra l, por ejemplo, siempre la l, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.”¹⁰⁴

Primer Manifiesto del surrealismo de André Bretón.

¹⁰⁴ De Micheli, op cit. p. 315.

Tres años después de la acción de los dadaístas en París, los surrealistas realizan una segunda operación. Esta tiene un recorrido con destino elegido previamente al azar. El trayecto en sí, no tiene objetivo ni fin; es una forma más de experimentar con el cuerpo el automatismo en el espacio real.

“Convinimos que iríamos al azar, a pie, y que seguiríamos conversando, sin permitirnos desviaciones deliberadas a excepción de las necesarias para comer y dormir. Una vez realizada la excursión, resultó ser muy especial, incluso estuvo repleta de peligros. El viaje previsto para diez días – aunque luego fue acortado, adquirió repentinamente el carácter de iniciación. (...)”

Visto globalmente la exploración no fue de ningún modo decepcionante, a pesar de la exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida inconsciente y la vida de los sueños, es decir, el máximo grado en el tipo de preocupaciones que teníamos en aquella época.”¹⁰⁵

A diferencia con los dada, éstos realizan el recorrido en un espacio vacío, sin calles, con caminos, árboles y senderos. La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control, comenta Francesco Careri sobre la acción surrealista. Ésta deambulación como la de los dadaístas tampoco se repitió, pero creó precedente para los Situacionistas.

¹⁰⁵ Bretón, André (1952). *André Bretón- Entretiens*. París: Gallimard. Parinaud.



Guy Debord.



De izq. a der. Pinot Gallizio, P. Simondo, E. Verrone, M. Bernstein, Guy Debord, A. Jorn y W. Olmo en Cosio d'Arroscia, Italia, 1957.

3.4. La Internacional Situacionista (IS)

3.4.1. Hacia una ciudad Nómada (IS)

El Movimiento Moderno nacido en los años 20 es ya el Estilo Internacional. La racionalidad de la Era de la Máquina es el centro dominante de la arquitectura y el urbanismo. Está por llegar la sacudida del Pop, que comienza en Inglaterra a socavar estos principios de manos del Team X¹⁰⁶ y, mucho más lejos, el Learning From, o el célebre libro de Venturi *Aprendiendo de las Vegas*¹⁰⁷. Pero es en París en 1957 donde nace la Internacional Situacionista (IS), que surge fruto de un congreso en la población de Cosio d'Arroscia, en el norte de Italia.

La IS comprendería la fusión de varios grupos: el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), establecido por Asger Jorn¹⁰⁸ (Jutlandia, 1914 - 1973) en 1953; el Comité Psicogeográfico de Londres, y la

¹⁰⁶ Team X sustituye en 1959 al Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) fundada entre otros, por Le Corbusier en 1928. Se plantea sustituir la jerarquía funcional de la Carta de Atenas (habitación, trabajo, circulación y cultivo) por otra de los modos de asociación humana: una globalidad interrelacionada a modo *Cluster* que integre entidades hasta entonces aisladas como casa, calle, barrio aprecie el hábitat evolutivo adaptado a un lugar y se oponga a la demolición como estrategia característica de renovación urbana.

¹⁰⁷ En 1972, los arquitectos Robert Venturi i Scott Brown enseñaron en su libro *Aprendiendo de Las Vegas* cómo el populismo estético forma la ciudad postmoderna y los arquitectos tendrían que ser más receptivos a los gustos del pueblo. Se trata de recuperar el simbolismo de la arquitectura en contra de los tratados más funcionales y universales del Movimiento Moderno y de la Bauhaus. Sin pretender crear un revolución, pero si defendiendo elocuentemente su perspectiva sobre la urbe y la arquitectura en la sociedad moderna, Venturi deja en claro el maniqueísmo de lo puro. Subtitulado acertadamente "el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica" en la búsqueda de recuperar el valor histórico, cultural y contextual a la arquitectura como disciplina.

¹⁰⁸ Fue uno de los fundadores del movimiento Cobra. Fue motor en la fusión del MIBI (en el que participaba) con la Internacional letrista y el Comité psicogeográfico de Londres, que formó la Internacional Situacionista. En 1961, abandonó la Internacional Situacionista para fundar el Instituto escandinavo de vandalismo comparado.

Cfr. http://www.museumjorn.dk/da/asger_jorn.asp

Recuperado (25.07.2012). <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique235>

Internacional Letrista de Guy Debord¹⁰⁹ (París, 1931 - 1994). Es el último grupo de espíritu plenamente revolucionario del siglo XX, que plantea no un nuevo concepto artístico sino un cambio total de la sociedad, dirigido hacia una unificación radical de la vida y el arte. Este grupo tiene como precursores al movimiento Dada y el Surrealismo.

Todas las rebeldías de Dada, los sueños Surrealistas y, principalmente, los conceptos Letristas, encuentran en el Situacionismo un desarrollo teórico y experimental que implica un salto cualitativo en la maraña formada por estos grupos. Un movimiento este que tendrá un desarrollo profundamente artístico.

En efecto, la IS¹¹⁰ surge como una organización revolucionaria en permanente estado de alerta, y lucha contra la cultura consumista y funcional de posguerra. De igual modo, se enfrenta contra todo lo que supone fomentar la grave enfermedad de mediados de los 50: la banalización.

¹⁰⁹ Guy Debord funda, junto con Isidore Isou, la Internacional Letrista, formada por artistas, poetas y cineastas, dedicada a explorar nuevas formas de subjetividad revolucionaria. Su filosofía era la del experimento y el juego. Su método preferido fue el *dérivé* -la deriva-. Un método para la investigación espacial y conceptual de la ciudad por medio del vagabundeo. El objetivo de este método era la elaboración de una nueva ciencia que llamó *psicogeografía* que encuentra sus antecedentes en el deambular de los surrealistas, en sus interacciones psicológicas con el entorno urbano mediante la realización de recorridos nómadas por la ciudad.

¹¹⁰ La IS (que es como los situacionistas solían referirse a su organización, por sus iniciales) no nació como un par de nuevas siglas, como uno de tantos “ismos” bajo los cuales, desde principios del siglo XX, artistas y críticos bautizados con nombres solemnes y altisonantes venían especulando con modestas novedades estilísticas. Así como no ha existido el dadaísmo, sino simplemente Dadá, tampoco el Situacionismo ha existido jamás, sino tan solo la IS. Es evidente que la noción de Situacionismo ha sido concebida por los anti-situacionistas, y se conecta con un intento de recuperación para el mercado artístico de las producciones de los miembros del movimiento. (Perniola, Mario (2008). *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela / Antonio Machado, p. 15). Los escritos de la IS aparecen en un total de 12 revistas de Internationale Situationniste. Estos escritos han sido publicados, en tres tomos, por la editorial Literatura Gris (Madrid).

La historia de la IS se presenta en primer lugar con el formato de una revista que contará con doce números. Estos son los que constituyen la obra concreta de la IS. Pero la teoría crítica de la IS es una construcción que no solo pasa por lecturas, sino que también acumula vivencias, encuentros, conflictos y experimentos.

¿Cómo puede una teoría crítica morder la realidad? En primer lugar, hay que hundir el pensamiento y la creación en la propia experiencia, en la propia época, en la propia carne.

(...) “todo el mundo sabe que los situacionistas eran sectarios. Pero, ¿por qué? El hecho se denuncia o se lamenta, pero nunca se explica.”¹¹¹

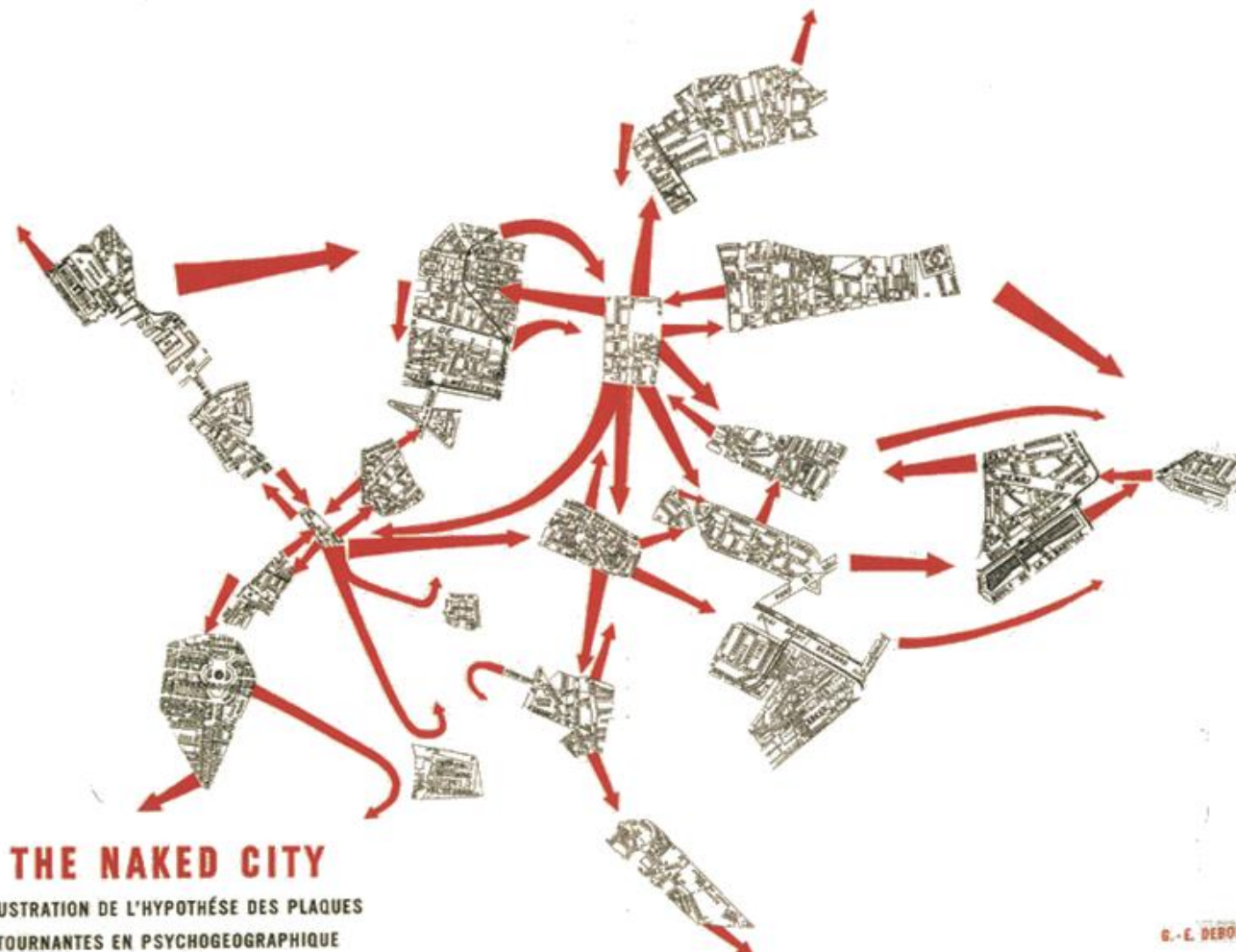
La interpretación de Perniola reside en que el hecho sectario tiene su respuesta en el arte. Se puede decir que los situacionistas son sectarios artísticamente.

“Nadie debe poder considerar su pertenencia a la IS como un simple acuerdo de principio; esto implica que lo esencial de la actividad de todos los participantes, debe corresponderse con las perspectivas elaboradas en común y con las necesidades de una acción disciplinada.”¹¹²

Para los situacionistas, las concepciones racionalistas de etapas anteriores han acabado con todas las posibilidades de desarrollo cultural. Por un lado, éstas han dejado en la sociedad un conjunto de necesidades adquiridas que ahora son difíciles de arrebatar. Más que contra esa capacidad de analizar racionalmente su estructura y función para reducir la forma a su aspecto más económico, lo que no admiten de ninguna manera, es esa única y absoluta estética de que lo necesario es siempre bello, se trata de una lucha contra la necesidad absoluta de los objetos.

¹¹¹ Perniola, Mario (2008). *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela / Antonio Machado, p. 10.

¹¹² Internacional Situacionista (1961-1966). Textos completos de la revista *Internationale Situationniste*. Edit: Literatura Gris. Tomo 2, p. 31.



Por otro, el concepto estético de lo necesario ciega a la sociedad y, por tanto, ésta no admite su propia capacidad para crear nuevas formas desligadas de toda necesidad.

“La cultura empieza donde acaba lo útil. ¿Acaso la ausencia de cultura no se manifiesta hoy en día, lamentablemente, en la miseria de la televisión y los *scooters*?” ¹¹³

El primer objetivo a distinguir es crear en el individuo una conciencia crítica capaz de cuestionar todo lo que le es dado, por defecto o imposición, y que origine en él la lucha contra la alienación. De este modo, no es de extrañar que este tipo de pensamiento tenga una difícil aceptación dentro de una sociedad acomodada, y que guste de la acción retroactiva e inconsciente de volver a etapas anteriores y momentos conocidos.

Entonces surge la pregunta ¿cómo acercarse a la conciencia crítica? Como ya se ha dicho anteriormente, está claro que la sociedad es víctima de sus propias reglas auto-impuestas inconscientemente años atrás. Es víctima de su juego, y la mejor respuesta es plantear la solución como otro juego, el que liberaría a la humanidad.

Uno de los aspectos básicos consiste en romper todas las barreras entre el arte y la vida, entendiendo que la gran diferencia del ser humano respecto del resto de los seres vivos, no es tanto su capacidad de raciocinio, como el ansia del propio individuo por expresarse a través de cualquier forma de creatividad. Es decir, existe en el hombre una necesidad intrínseca e innata de comunicarse a través del arte, pero ésta se inutiliza o mejor dicho, se ve contagiada por el utilitarismo, la funcionalidad, la economía, el orden, la alienación...; en definitiva, conceptos heredados de una etapa anterior dominada por el materialismo.

“Había llegado el momento de desterrar de una vez por todas los términos al uso, aceptados y asumidos por los surrealistas, para distinguir entre vida real (lugar del aburrimiento y de la insignifi-

¹¹³ A. Alberts A.; Armando, Constant; Oudejans, H. (1959). “Primera proclamación de la Sección Holandesa de la IS”. *Revisa Internationale Situationniste*, nº2. Tomado de Gilles, I.; Debord, G. y Jorn, A. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba) /Actar, p. 90.

cancia) y vida imaginaria (lugar de la maravilla y del sentido), ya que es la realidad misma la que puede ser maravillosa.”¹¹⁴

Entendido de este modo, el trabajo reprime las capacidades del hombre y hace imposible liberarle y evocar en él el sentido de la aventura. Si es necesario trabajar para vivir, vivir en un lugar concreto para ir a trabajar, tener dinero para viajar... ,el hombre es esclavo de su propio mundo, por lo que quizás él no sepa ni se dé cuenta de que es su propia situación la que le convierte en un ser infeliz.

“Solo un puñado de ex intelectuales y artistas lanzados a la acción colectiva, a la experimentación e invención de modos de vidas superiores, cualitativamente distintas del pasado, podrán estar a la altura del proceso histórico en ciernes.”¹¹⁵

¿Qué instrumento cercano a la sociedad puede liberarla?, ¿Qué disciplina existente abarca el mayor número de datos relevantes en su capacidad, para provocar el cambio revolucionario?

El gran acierto y la gran diferencia respecto de otros grupos revolucionarios es la búsqueda de un elemento interno capaz de estimular y acelerar el deseado cambio social. Algo tan cercano al ser humano como era su propio hábitat -el espacio urbano- podría llegar ha convertirse en el detonante que los situacionistas necesitaban para renovar la conciencia de los individuos.

“La intervención de Constant señalaba nuestro camino por primera vez en la historia, la arquitectura podrá convertirse en un verdadero arte de la construcción... la vida se alojará en la poesía.”¹¹⁶

¹¹⁴ Perniola, op., cit. p. 17.

¹¹⁵ Arroyo, Eduardo (2001). *El Croquis: Arquitectura española: En proceso II*, nº 106-107, p. 20.

Así pues, era imposible cualquier desarrollo cultural, si no se producían nuevas condiciones en el entorno cotidiano. Atrás quedaba el urbanismo, que no era sino una nueva molestia impuesta, el chantaje de lo utilitario que se concebía a sí mismo como el ámbito de propaganda y publicidad de un grupo social. Este falso término con el que se denominaba al hábitat humano, había generado en el individuo la necesidad de una vivienda, que le asegurase una existencia saludable y tranquila, necesidades estas adquiridas y aprendidas de forma educacional. Se sustituye la matriz primera y más básica de la necesidad en sí misma, de “habitar” por la necesidad adjetivada de “habitar la máquina perfecta”.

En efecto, la IS encuentra en el espacio urbano la conjunción de disciplinas que necesita para crear situaciones, principio básico de construcción de una sociedad, en las que el hombre persigue el juego con el pensamiento de que la realidad misma puede ser maravillosa.

3.4.2. La ciudad del homo ludens

Parte del nacimiento de la Internacional Situacionista se basa en el libro del filósofo e historiador John Huizinga (Gröningen, 1872 - De Steeg, 1945) titulado *Homo ludens* (1938).

Junto al *homo sapiens*, el hombre que piensa, y el *homo faber*, el hombre que hace, que crea, Huizinga sitúa al *homo ludens*, el hombre que juega. Se trata de un concepto nietzschesiano del juego, entendido tanto como principio dionisiaco constructor/destructor, como actividad cuyo único fin es ella misma; no el objetivo al que tiende ni sus posibles resultados.

¹¹⁶ Alberts A.; Armando; Constant, N; y Oudejans, H. (1959). “Primera proclamación de la Sección Holandesa de la IS”. *Internationale Situationniste*, nº 2. Tomado de Gilles, I.; Debord, G. y Jorn, A. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 89.

No se trata de un juego banal, de una actividad lúdica ausente de leyes. Éstas existen, pero responden únicamente a principios internos de su propio desarrollo, al servicio del juego, sin obedecer a motivaciones axiológicas diferentes. Así, Huizinga describe en su libro: "Los niños, los jugadores de fútbol y de ajedrez, juegan con la más profunda seriedad y no sienten la inclinación a reír. (...) reír sea algo exclusivo del hombre (...) El aristotélico animal ridens caracteriza al hombre por oposición al animal mejor que el homo sapiens."

El *homo ludens* habita la provisionalidad, dominio libre de la actividad lúdica que desarrolla en contraposición a lo cotidiano, lo axiomático, la finalidad inmediata que persigue el *homo faber*.

El situacionismo defiende, por tanto, al *homo ludens* como único habitante posible para la sociedad del futuro, sin la compañía del *homo sapiens* ni del *homo faber* de los que prescinde. Además lo sitúa en la cúspide de un radical y revolucionario cambio social, en el que la única actividad de la sociedad será la creación en sí misma, continua e imparable.

Para que este cambio sea posible, tanto Huizinga como los situacionistas, creen fervientemente en el crecimiento y la automatización de las actividades puramente mecánicas, alejándose, por otro lado, de la idealización del trabajo y las fuerzas productivas, como elementos fundamentales de cualquier movimiento revolucionario. Cuando el trabajo desaparezca como actividad principal, el hombre quedará enfrentado a sus sensaciones, pasiones y creatividad. El objetivo final sigue siendo entregarse a una actividad eminentemente lúdica, sin metas, sin direcciones, con la única finalidad de desarrollar el juego en sí mismo. Esta situación no puede darse ya en el entorno social y espacial de la ciudad actual, que los situacionistas emplean como primer caballo de batalla.

3.4.3. Marañas y derivas. Laberintos Dinámicos

"**Dériver**" desviar el agua de su curso (s. XII, Job; gram. fig. etc.) Derivation (1377, L), -atif (s. XV), del latín derivare, -atio, -ativus, en su significado propio y figurado (raíz: rivus, riachuelo).

"**Dériver**": Desviarse de la orilla (s. XIV, B.), compuesto de rive, orilla, ribera.

"**Dériver**": Mar., ir a la deriva (s. XVI, A. d'Aubigné; variante, driver), híbrido del inglés to drive ("empujar") y del significado anterior.- Dér.: dérive, -atio (1690, Furetière).

"**Dériver**": Desatar lo que está atado. V. river (atar, sujetar)."¹¹⁷

Para los situacionistas el desvío o deriva aporta dos conceptos nuevos:

1º.- La pérdida de importancia del sentido original de cada elemento singular y autónomo.

2º.- La organización de un conjunto de significaciones diferentes, que viene a conferir a cada elemento un alcance nuevo.¹¹⁸

En efecto, se trata de una práctica frecuentada por las Vanguardias artísticas: el *collage* y el *ready-made*. La diferencia estriba en que, mientras en los grupos de vanguardia el final del desvío es una obra de arte terminada, en los situacionistas es un producto. Este se vale de medios artísticos y obras de arte, pero se revela y define como negación del arte.¹¹⁹

¹¹⁷ Anónimo (1956). "Para un léxico letrista". *Potlach*, nº 26. Tomado de Gilles, I.; Debord, G. y Jorn, A. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 90.

¹¹⁸ Perniola, Mario (2008). *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acquarela/Antonio Machado, p. 60.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Por otra parte, con la apropiación de objetos de arte, de panfletos publicitarios y de manifiestos, descontextualiza el valor objetivo del que disfrutan, y los ponen al servicio de un contenido revolucionario. Dará lo mismo el valor de la obra, tanto si es baladí como si es excelente.

Para ellos la superación del arte está en un nivel superior. Su búsqueda se realiza a través de la pintura industrial, la psicogeografía, el cine, la construcción de situaciones y el urbanismo unitario, entre otras.

(...) "y siguieron los dos, en direcciones contrarias, cortando con sus almas la enmarañada telaraña espiritual de la calle. Porque la calle forma un tejido en que se entrecruzan miradas de deseo, de envidia, de amor, de desdén, de compasión, de odio, viejas palabras cuyo espíritu quedó cristalizado, pensamientos, anhelos, toda una tela misteriosa que envuelve las almas de los que pasan."¹²⁰

Los situacionistas también consideran que existe un plano de la ciudad diferente al meramente físico y es el psicogeográfico, el cual permite analizar el efecto emocional del entorno geográfico sobre los individuos. El urbanismo psicogeográfico es la disciplina que permite al situacionismo enfrentarse a la ciudad establecida, para hacer de ella un campo de juego en el que los espacios se emplean como catalizadores de situaciones, muchas veces empleados para usos completamente ajenos de aquellos que, en principio, los configuraron.

El mejor modo de aproximación al nuevo espacio urbano será, no tanto mediante la percepción de las formas físicas perfectamente tangibles, sino sumergiéndose en la gran "telaraña" de sentimientos y sensaciones que subyacen en el entorno metropolitano.

La deriva, cuyo antecedente más inmediato lo encontramos en el deambular surrealista, supone un nuevo concepto de investigación espacial y conceptual del entorno urbano. Un modo de investigación basado en el vagabundeo, en el paseo sin rumbo predeterminado y liberado de toda necesidad práctica; tan solo funda-

¹²⁰ Unamuno, Miguel de (1995). *Niebla*. Edición de Armando F. Zubizarreta, Madrid: Castalia, p. 93. Cfr. Unamuno, Miguel de (1979). *San Manuel Bueno, mártir*. Edición de Mario Valdés, Madrid: Cátedra, p. 70.

mentado en las emociones y sentimientos que el espectador era capaz de percibir a través de los numerosos ambientes que éste recorre.

"La deriva se representa como una técnica de paso sin interrupción a través de ambientes variados."¹²¹

Esta acción les permite escapar del uso direccional de un espacio que el urbanismo del movimiento moderno había regularizado, mediante el máximo aprovechamiento racional al servicio de la máxima funcionalidad. A partir de entonces, la ciudad se tendría que experimentar, no como un lugar homogéneo, sino como un medio ambiental de posibles trayectorias. No se trataría tanto de exponerse libremente al azar, sino de no subordinarse a las influencias habituales, de dejarse llevar por el deseo de lo accidental en la ciudad, por el amor a la aventura... Llegar a un estado de desorientación absoluta en el que se perturbasen las expectativas personales y culturales, y se adquiriese una conciencia del potencial lúdico de los espacios urbanos y de su capacidad de generar nuevos deseos.

"La noche del 25 de diciembre de 1953, los letristas Gilles Ivain, Guy Debord y Gaëtan M. Langlais, entran en un bar argelino de la Rue Xavier-Privas, al cual se refieren desde hace tiempo con el nombre de "Au Malais de Thomas", y donde habían pasado la noche anterior. Comienzan a conversar con un antillano de unos cuarenta años, que destaca entre los habituales de la tasca por su elegancia y que está hablando con K., el propietario del local, cuando ellos llegan..."¹²²

La deriva como circulación no es ya tanto un factor medible que forma parte de una ecuación racional: es un placer pasional y divertido que supone la representación conmovedora de una suma de posibilidades.

¹²¹ Debord, Guy-Ernest. "Teoría de la deriva" (1956). *PRE- IS Les lèvres Nues*, nº 8. Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 22.

¹²² Debord, Guy-Ernest. "Teoría de la deriva" (1956). *PRE- IS Les lèvres Nues*, nº 9. Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 28.

3.4.4. Nueva Babilonia: Ciudad nómada

Constant Nieuwenhuys (Holanda, 1920), antiguo miembro del grupo holandés Cobra, a quien Debord situó siempre en el grupo de los llamados artistas y que finalmente sería expulsado de la Internacional Situacionista, desarrolló durante años la investigación más prolongada de las posibilidades espaciales y existenciales de la deriva y el nuevo urbanismo unitario en su proyecto denominado Nueva Babilonia. Después de una visita a la ciudad piemontesa de Alba, donde se instalan temporalmente una tribu de gitanos, concibe un proyecto de dimensiones cósmicas. Este consiste en diseñar un techo común con elementos móviles que permita a los gitanos trasladarse de un lugar a otro, remodelándose así constantemente por el fluir de las gentes que caminan.

“Somos los símbolos vivos de un mundo sin fronteras, de un mundo de libertad, sin armas, donde cualquiera puede viajar sin trabas desde las estepas de Asia Central hasta las costas atlánticas, desde los altiplanos de África del Sur hasta los bosques finlandeses.” Vaida Voivod III, Presidente de la Comunidad mundial de los gitanos (extraído de una entrevista publicada en el *Algemeen Handelsblad*, Ámsterdam, 18 de mayo de 1963)¹²³

Al ahondar en el concepto nuevo de ciudad, nos encontramos en un término absurdo ya que los gitanos son una etnia que niega la ciudad; es un pueblo nómada. ¿No es esto un sinsentido?

3.4.5. Una ciudad cubierta

Se trataría de un espacio colectivo de habitación suspendido, extendido en toda su amplitud de población y separado de la circulación, la cual pasa por encima y por debajo de ella; rica en ambientes para la vida social y un estímulo de todo tipo, la ciudad debería renovarse y

¹²³ Constant, Nieuwenhuys. “New Babylon” (1974). Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, pp. 150-151.

transformarse periódicamente de la mano de “escuadrones de creadores especializados, que por tanto serían situacionistas profesionales” (IS, III, p.40). [Constant ilustra esta ciudad con una serie de dibujos y maquetas que luego son expuestos en la Biennale de Venecia de 1966].¹²⁴

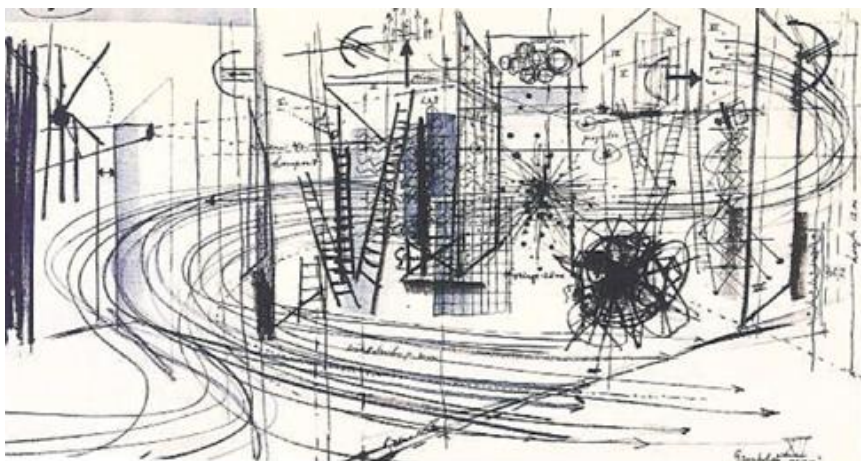
El grave problema del urbanismo actual había sido tratar de resolver los problemas sociales de un modo aislado o fragmentado. De esa forma, todo se reducía al estudio práctico de la vivienda y de la circulación. Sin embargo, la solución de Constant supone un estudio global del hábitat metropolitano, una solución lúdica en la organización de la vida. Nueva babilonia se concebía como el sistema global, donde el *homo ludens* alcanzaría la libertad plena y más primitiva.

Constant también parte de la eliminación de la necesidad utilitarista. Los procesos productivos se han de mecanizar para que, de este modo, el hombre se pueda dedicar plenamente al desarrollo del juego.

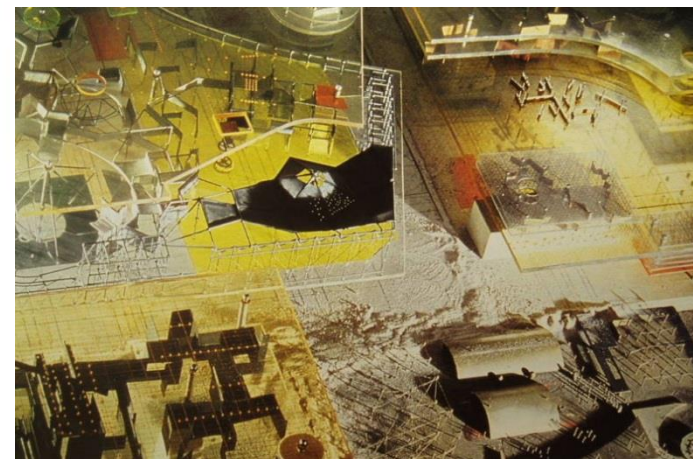
Los conceptos espaciales que de esta situación se desatan, llevan a pensar en la pérdida del concepto de límite como algo estático y perfectamente aprehensible. En su lugar, se desarrollará el concepto de umbral, en donde el espacio público y privado conforma un único lugar de interacción social plenamente flexible y modificable, en constante cambio y regeneración.

“New Babylon no se detiene en ningún lugar (porque la tierra es redonda); no conoce fronteras (porque ya no hay economías nacionales), ni colectividades (porque la humanidad es fluctuante).

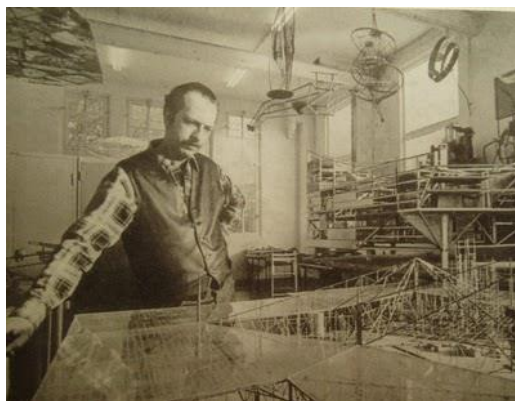
¹²⁴ Perniola, Mario (2008). *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acquarela/Antonio Machado, p. 28.



Croquis de un sector de Nueva Babilonia.



Maqueta de combinación de sectores, 1971.



Constant en su estudio.



Nueva Babilonia, Constant, 1963.



Nueva Babilonia, detalle Sector oriental, 1959.

Cualquier lugar es accesible a cada uno y a todos. Todo el planeta se convierte en la casa de los habitantes de la Tierra. Cada uno cambia de lugar cuando lo desea. La vida es un viaje sin final a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada vez parece diferente."¹²⁵

Nueva Babilonia no es tanto un ejemplo físico (pese a estar eficazmente descrita y desarrollada, representada en las evocadoras maquetas de Constant) como un proceso aplicable a diversas ciudades. Se trata de una deriva constante, un espacio dinámico en el que la actividad primaria es la construcción de situaciones. Es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneamente vividos, para transformarlos y dotarlos de una calidad pasional superior.

El objetivo será generalizar la creatividad, el arte al alcance de todos, el nuevo concepto de libertad lúdica. Un término este un tanto antagónico, cabe preguntarse: ¿Cómo puedo alcanzar la libertad dentro de un juego que, como tal, posee sus reglas?, ¿Cómo ser libre jugando al ajedrez? A lo que respondería Constant que no hay nada más serio que el juego. En él, un entorno delimitado (un tablero por ejemplo) y unas reglas sencillas, son los únicos elementos necesarios para acotar un universo distinto.

Realmente, cuando uno es libre es a la hora de elegir el juego, o incluso, uno se puede plantear la posibilidad de no jugar. Pero es en el juego, y durante el juego, cuando un nuevo mundo se genera y se destruye en continuidad. El juego redibuja constantemente sus propios límites en su transcurrir.

En el caso de *Nueva Babilonia*, lo que realmente libera al individuo es la búsqueda hacia la libertad, no la libertad en sí misma; el proceso más que el fin. Por lo tanto lo realmente novedoso del término ideado por Constant es la invención ininterrumpida, la invención como modo de vida y como salvación para el ser humano, como única actividad posible.

¹²⁵ Constant, op cit, pp. 150-151.

3.4.6. Ciudades apasionantes

Llegados a este punto, vemos aparecer en todos los textos una abrumadora insistencia de términos que escapan al terreno de la arquitectura y el urbanismo, al dominio del Movimiento Moderno y del Estilo Internacional. Términos como "pasión", "aventura", "diversión", que son constantemente aplicados a la arquitectura, a la ciudad y al urbanismo.

"El escenario determina las grandes gestas: nosotros construiremos casas apasionantes."¹²⁶

(...) "resulta inútil buscar en nuestras teorías sobre la arquitectura o la deriva otras motivaciones que no sean la pasión por el juego."¹²⁷

"Reivindicamos la aventura, algunos al no encontrarla sobre la Tierra, se han ido a buscarla a la Luna. Pero nosotros apostamos ante todo y en todo momento por un cambio sobre la Tierra."¹²⁸

Dentro del enorme carácter utópico de los postulados situacionistas, sin embargo, éstos buscan con insistencia aquello que parece haber sido olvidado por la arquitectura de la modernidad: la pasión. El urbanismo del movimiento moderno, tomado como ejemplo paradigmático es más una finalidad que el proceso que supone el urbanismo unitario situacionista. Así lo entendieron desde un primario Tony Garnier (Lyon, 1869 - 1948), con su *Cité Industrielle*, hasta Le Corbusier (1887 La Chaux-de-Fonds - 1965, Cap Martín) con el asentamiento

¹²⁶ Conard, A.F. (1954). "Construcción de tugurios". *Potlatch*, nº3, 6 de julio. Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 43.

¹²⁷ Debord, Guy (1955). "Sobre la arquitectura y el juego". *Potlatch*, nº 20, 30 de mayo. Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 53.

¹²⁸ Constant, Nieuwenhuys (1959). "Otra ciudad para otra vida". *Internationale Situationniste*, nº3. Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 92.

de la teoría urbanística de la modernidad en *la Ville Radieuse*, el *Plan Voisin* y la *Ciudad de Tres Millones de Habitantes*. Incluso, así lo vio también Oscar Niemeyer (1907, Río de Janeiro) en las realidades construidas de *Brasilia* y *Chandigarh*. En todos estos ejemplos la velocidad, la economía, la eficiencia, el uso racional sustituyen la pasión y la aventura.

"La perfección debe lograr sus fines de naturaleza, no estética, pero sí armoniosa. Y ésta se basa en el estándar, palabra horrible, que me valió insultos y reproches. Pero el templo griego es un estándar, y también las madonas."¹²⁹

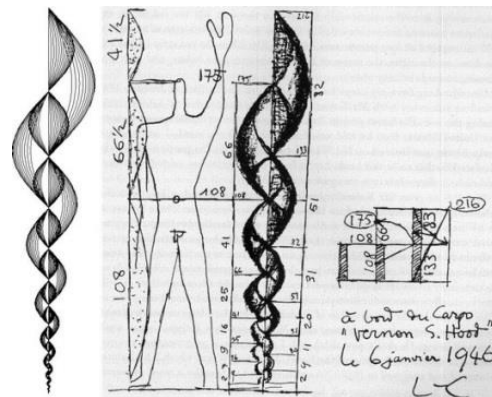
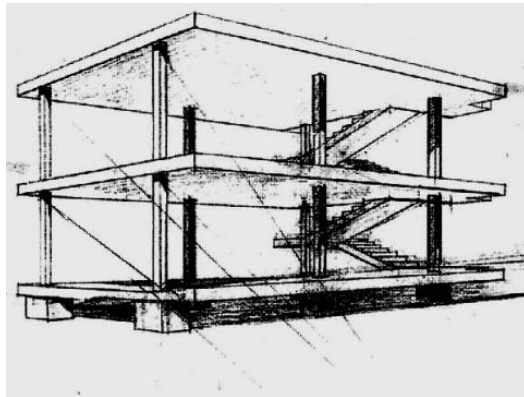
La ciudad de tres millones de habitantes, tan utópica quizá en su concepto como Nueva Babilonia, pretende eliminar la calle como elemento de relación, estableciendo un sistema de circulación de trabajo, rápida y eficiente como base de un esquema, en el que la separación estricta del espacio público y el privado se complementa con el empleo de grandes espacios verdes sin un uso definido.

La utopía de la ciudad racional de Le Corbusier, estricta hasta la extenuación, en la que la calle, entendida como elemento de interacción desaparece por completo, conoce sus mejores ejemplos en Chandigarh y Brasilia. Estas surgen como ciudades monotemáticas, capitales ex-novo, parques temáticos de la modernidad, cuya función casi exclusiva permitió su construcción y existencia dedicadas a una única y muy específica función.

¿Son las concepciones del urbanismo moderno más realistas que la utópica búsqueda del entorno definitivo del *homo ludens*? *La Ciudad para tres millones de habitantes* es, a su modo, más pragmática. Busca un objetivo, y es éste uno muy real: la perfecta conjunción de trabajar y habitar. La racionalización de los usos y de las ocupaciones, para que se alcance la eficiencia de la era de la máquina; lo que es plenamente lógico en un esquema direccional, en el que los tiempos empleados en los recorridos son un factor fundamental.

¹²⁹ *Vida y obra de Le Corbusier. "Las artes constructivas, las máquinas y el hombre". Arquitectura. Recuperado (22.06.2012) en http://www.arquitectura.com/historia/protag/corbu/corbu_2/corbu_2.asp*

Tony Garnier elabora los planos de una ciudad ideal, llamada « Una ciudad industrial ». Publicada en 1917, constituye una referencia en la historia de la arquitectura y del urbanismo del siglo XX. Va en contra de las concepciones urbanas de su época; desarrolla el concepto de « Zonage » (concepto de recorte de un plano urbanista en zonas específicas); separando en su ciudad las grandes funciones: trabajo, viviendas, salud, ocio...La ciudad está instalada en un promontorio rocoso. La zona industrial es claramente destacada del conjunto. Se ubica más abajo, a la confluencia de un río. Cuatro grandes principios se destacan: lugar funcional, espacio, follaje y sol. Contempló soluciones nuevas como las circulaciones separadas, el plano libre, el tejado-terrazza, los muros de vidrio y los pilotis, que Le Corbusier tomó prestados.



El esquema Dom-Ino la liberación de los muros la libertad de planta y fachada del movimiento moderno, el paradigma racional. Le Corbusier, 1914-1915. A la dcha. Nuevo canon, *Modulor*.



Tony Garnier, una ciudad industrial.

"Hay que destruir, al precio que sea, la práctica del cambio, de la velocidad en cuanto tal y reemplazarla por la práctica de la concentración.

(...) Uno de los errores más peligrosos de la humanidad, por cuya causa ésta corre el riesgo de morir un día cercano, sería considerar el movimiento como la esencia de la vida: más bien sería su espuma y su residuo."¹³⁰

En ningún lugar se menciona la pasión, la capacidad del ser humano, que es eminentemente "faber" en este caso, para redescubrir situaciones empleando como *playground* el entorno físico que le rodea. La ciudad es un objeto terminado, entregado como hábitat quizá ampliable pero inmutable.

En conclusión, Nueva Babilonia resulta tan utópica como la ciudad de Le Corbusier con una diferencia, Nueva Babilonia no es una ciudad, no es realmente un constructo físico terminado, es en realidad un proceso interminable de cambio, creación, construcción y destrucción lúdicos.

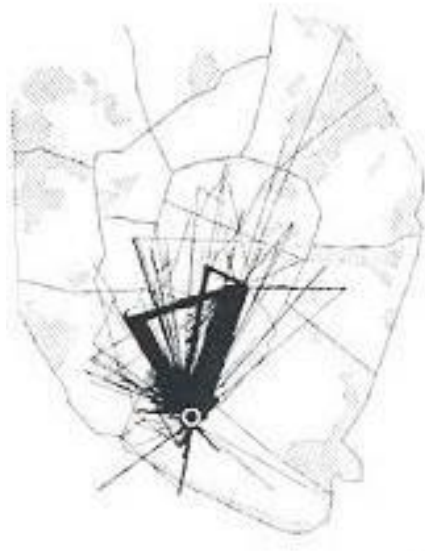
En este constructo no hay un objetivo final (llegar antes, llegar mejor, ir rápido, vivir cómodo...), el proceso es el objetivo en sí mismo, inacabable, infinito, como la capacidad creadora del *homo ludens* en su búsqueda constante de la felicidad del *homo gaudens*.

El movimiento moderno busca la racionalidad de la máquina. Lo que Constant llamara un espacio estático.

El situacionismo, en cambio busca la pasión que genera la continua interacción entre los procesos creativos de sus habitantes, pese a que éstos no tengan un fin específico, o a que este fin sea objeto de cambio constante. En Nueva Babilonia el espacio es necesariamente cambiante, alterable, puramente dinámico, sometido al continuo cambio y transformación derivados de la aventura constante, de la exploración que ya no necesita del concepto económico de la racionalidad temporal en los desplazamientos.

¹³⁰ Vida y obra de Le Corbusier, op cit.

Recorridos de una chica de 16 años en París, el triángulo central esta formado por tres vértices, la casa de su profesor de piano, su casa y la Escuela de Ciencias Políticas.



Nueva Babilonia.

La deriva es, por tanto, un proceso educativo. No constituye un fin en sí misma, sino la aplicación a la materia viva de un tejido urbano, en el que el hombre es parte integrante.

El urbanismo unitario y el Situacionismo presentan un marcado carácter social, prefieren la aglomeración como fuente de relación y creación al aislamiento de la ciudad verde, la diversidad apasionante de las situaciones (terroríficas, agradables, peligrosas...) frente a la igualdad sistemática de las ciudades dormitorio.

El cambio situacionista proviene de la transformación individual, del aquí y del ahora mediante la construcción de situaciones. Dicha mutación social generaría cambios estructurales en la cadena de poder que, finalmente, terminarían por dinamitar la sociedad del espectáculo.

En definitiva, el "instante" de los situacionistas y la "duración" por parte de Le Corbusier, aunque aspiraban a una mayor calidad de vida en las personas, lo enfocan de manera opuesta. Ninguno de los dos fue comprendido en su momento.

3.4.7. Mayo del 68

Mayo del 68 supuso la aplicación práctica de gran parte de las teorías situacionistas: la ciudad como escenario de derivas sin número, el empleo psicogeográfico del tejido urbano y el comienzo de una aparente revolución lúdica. Sin embargo, el situacionismo ardió con intensidad durante este corto período de tiempo, para caer posteriormente en un declive cada vez mayor hasta su total desaparición en 1972; momento en el que, tras numerosas purgas y luchas internas, ya únicamente integraba el grupo Guy Debord.

Así, la IS desaparece como grupo de vanguardia, diluida entre la incapacidad de desarrollar al máximo sus teorías, y la continua subdivisión en grupos residuales.

Caroline de Bendern, una modelo inglesa que decidió unirse a la revuelta parisina y se convirtió en un icono de referencia de Mayo del 68 al aparecer en esta fotografía. Foto: Rey Jean- Pierre.



Pasado el tiempo, la sociedad del espectáculo de Debord es ahora la sociedad del bienestar. El ocio lúdico del Situacionismo, que no posee más dedicación que la de desarrollarse a sí mismo, supone el final de la orientación social actual cuyo objetivo no es la producción, sino la obtención de dicha capacidad de juego temporal. Se subvierte entonces el esquema situacionista en el que el juego se entiende como actividad plena y satisfactoria, sin objetivo.

Pero en parte, aquello contra lo que se revela el situacionismo (el maquinismo, el racionalismo estricto, la trayectoria utilitarista...) sufre el agotamiento progresivo de su capacidad de innovación.

El cambio en la arquitectura urbana hacia el movimiento moderno sucede en un momento estricto en el tiempo. Será entonces cuando los nuevos materiales se aúnan con nuevas tecnologías; así como nuevas tipologías y programas, nuevos modelos de habitar, hasta entonces inexistentes.

Sin embargo, el sistema "dom-ino", paradigma de la modernidad, es actualmente la arquitectura tradicional, asumida y aceptada, transformada y reinterpretada una y otra vez.

"Cuando tenía veintiún años, fui un día a comer a casa de mi amigo Roussy de Sales, en compañía del arquitecto masoquista y protestante Le Corbusier, que, como todo el mundo sabe, es el autor de la arquitectura de auto punción. Le Corbusier me preguntó si tenía ideas sobre el futuro de su arte. Y sí, las tenía. Por otra parte yo tengo ideas para todo. Le contesté que la arquitectura sería "blanda y peluda", y afirmé categóricamente que el último gran genio de la arquitectura se llamaba Gaudí, cuyo nombre, en catalán significa "gozar", así como Dalí significa "deseo" (...). Mientras me escuchaba, Le Corbusier parecía tragar sapos y culebras."¹³¹

¹³¹ Dalí, Salvador (1999). "Los cornudos del viejo arte moderno". *Exit: "Natural Artificial"*, nº 5. Iñaki Abalos y Juan Herreros (comp.). Madrid: Ed. LMI, p. 46.



Asger Jorn, carteles de la IS en Mayo del 68.

En esta misma línea, las teorías situacionistas resurgen, mutadas y adaptadas de forma parasitaria, en la arquitectura actual. Los conceptos derivados del situacionismo aparecen como elementos renovadores, soplos de aire fresco, que se incorporan al discurso arquitectónico de finales del siglo XX.

La IS desapareció totalmente en 1972. Sin embargo, y pese a su profunda utopía, aporta una cantidad inusitada de conceptos de plena actualidad. Una muestra de esto es que el espacio urbano estático que Constant aplicaba al urbanismo dirigista y utilitario, ha derivado en una concepción más dinámica del tejido de la ciudad actual, sometido a constantes cambios y transformaciones.

Así, más que la inmutabilidad de los grandes planes urbanísticos del siglo XX, el urbanismo del XXI bebe del concepto de ciudad como ente recorrible y derivable. Un lugar donde el espacio se genera mediante la actuación indiferenciada de los individuos que construyen situaciones en su entorno, pasando de meros sujetos pasivos que habitan, a agentes constructores que crean.

3.4.8. Habitabilidad atomizada

Los estrictos límites de privacidad propios de la ciudad del movimiento moderno, así como la separación marcada entre espacio público y privado, se diluyen en la actualidad. El espacio urbano parece conocer una única forma de habitarse: a través del movimiento (real o virtual), de difícil descripción puramente físico-matemática. De esta forma, el tejido urbano tradicional no es un ente acotado y cerrado; es más bien un elemento expansivo, que junto al espacio privado, se entremezclan y se fusionan sin saber muy bien cuál es su punto de conexión o de comienzo. Los cambios en el uso de dichos espacios son constantes; las calles son bazares, bibliotecas improvisadas, museos, lugares de paso y circulación; pero también de estancia y encuentro.

La ciudad no es ya, por tanto, un entorno controlado, sino una superficie multicambiante (no únicamente tangible, sino también virtual). Esta, resulta difícil de percibir más allá de la composición de espacios atomizados,

recorridos percibidos o experimentados, que configuran un plano de movimiento a escala humana personalizado en cada individuo.

Así, el concepto del urbanismo psicogeográfico revela su plena actualidad. Superados, en gran medida, los presupuestos de la ciudad racionalista moderna, el método situacionista parece una eficaz forma de contemplar la dimensión social del hombre inmerso en el tejido urbano del que forma parte y al que transforma.

En este sentido, el arquitecto Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944) -de quién hablaremos a continuación- muestra un concepto muy cercano al que Constant desarrolla en su día a través de Nueva Babilonia.

4. Nomadismos contemporáneos

4.1. Rem Koolhaas. Espacio basura (Junkspace)

Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944)¹³² nos habla del espacio basura, refiriéndose a la arquitectura que subyace después de que la modernización haya solidificado en la sociedad. Según Koolhaas, la arquitectura actualmente no tiene ninguna necesidad de contribuir a la sociedad, en términos de pura funcionalidad y seguridad.

¹³² Rem Koolhaas es una figura fundamental para entender el desarrollo de la arquitectura contemporánea. Antes de esbozar sobre el tablero de dibujo su primer proyecto, Rem Koolhaas se dedicó a impartir teoría. Con su libro *La delirante Nueva York* se sitúa en la línea de salida para una gran carrera profesional. En 1975, después de analizar el impacto de la cultura metropolitana sobre la arquitectura, funda, junto a Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp, la Office for Metropolitan Architecture (OMA). Sus objetivos eran la definición de nuevos tipos de relaciones, tanto teóricas como prácticas, entre la arquitectura y la situación cultural contemporánea. La arquitectura que realiza Koolhaas es, quizá, más difícil de identificar que la que practican muchos de sus iguales contemporáneos. Este holandés, al que le interesan sobre todo los proyectos a gran escala, siempre ha defendido la libertad de modelos. Su arquitectura es una arquitectura de lo esencial; ideas a las que se da una forma constructiva. Es un profesional que se siente manifiestamente a gusto con el futuro y en estrecha comunicación con su ritmo acelerado y sus cambiantes configuraciones. En sus proyectos se deja sentir la intensidad de un pensamiento que da

"It was a mistake to invent modern architecture for the 20th century; architecture disappeared in the 20th century."¹³³

"La arquitectura desapareció en el siglo XX. Hemos estado leyendo una nota a pie de página bajo un microscopio con la esperanza de que se convertirá en una novela. El *junkspace* parece una aberración, pero en esencia es el principal acontecimiento."¹³⁴

El término *junkspace* significa apilar, más que componer. Es envoltorio y piel; y, en muchos aspectos, hereda conceptos puramente situacionistas como la aleatoriedad de los espacios y la no existencia de una superestructura. Esto lo convierte en un conjunto de subsistemas autónomos. Incluso la incapacidad para calcular el movimiento del ser humano, al que se describe como derivas sin orden.

"Toda materialización es provisional (...) Como los trajes, la construcción ha adquirido una nueva blandura, la unión no es más que un problema, porque las transiciones ahora se definen corcheando y sellando."¹³⁵

La arquitectura tiende al *junkspace*. Sin historia, sin autor, ni principio y por supuesto sin fin. Es un continuo devenir de cambio y ampliación, de reparación y uso. La ciudad es para Koolhaas un "no-lugar", como escri

cuerpo al almacén que termina por ser una casa, un centro de congresos, el proyecto de un campus o un libro. Es también un teórico de la arquitectura y el urbanismo en las que predomina su tendencia por el uso de la congestión en sus obras.

Ha publicado varios libros; entre los más importantes se encuentran: *S, M, L, XL, Mutaciones, Content* y *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Recuperado (20.06.2012) de <http://www.epdlp.com>

¹³³ Koolhaas, Rem (2000). "Junkspace". *A+U mayo*. Tokio: A+U Publishing Co.

¹³⁴ Palmer Trías, Montserrat (2001). *Diseño y Arquitectura*.

Recuperada (22.06.2012) en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/375/37504901.pdf>

¹³⁵ Palmer Trías, op., cit.



Rem Koolhaas basa su diseño Centro de las Ciencias –Hamburgo- en el mineral de cuarzo amatista de gran riqueza simbólica.



Rem Koolhaas, Lugar de vacaciones, Molinos y cajas. Dubai.

be Marc Augé en su libro¹³⁶. El límite se disuelve de tal forma que no hay diferencia entre los espacios de anonimato. Este concepto queda superado y surge un espacio social y arquitectónico, dominado por el Gran Hermano; dotado de todo tipo de cámaras de vigilancia y tarjetas de crédito, donde el sujeto queda despojado de toda privacidad.

Los subsistemas de *junkspace* tienen por tanto gran similitud con Nueva Babilonia. Existe, sin embargo, una diferencia fundamental: Nueva Babilonia es un espacio de creación sin un orden más allá de las propias y autodefinidas reglas del juego; mientras que *junkspace* existe por y para sí mismo, se mantiene y regenera como medida de expansión, de explosión urbana. Koolhaas afirma ser tánatos, el principio destructor por oposición dual a eros el creador. En realidad, la afirmación parece ser un intento de liberar a la arquitectura de la pesada herencia de la modernidad, para sumergirla en un nuevo código de valores, en el que prevalezcan términos como desorientación, complejidad, continuidad espacial, pasión...

El carácter ambiental de los métodos educacionales (derivas, mapas psicogeográficos, creación de situaciones, etc.) parece encontrarse en la base de una concepción actual de la arquitectura. En ella dicha cualidad adquiere carácter de protagonista indiscutible junto a la funcionalidad, el uso, el programa y el resto de los elementos configurativos de la obra arquitectónica.

Parece en realidad, que la insistencia en el proceso y la carencia de un objetivo del que nunca se habla, y al que generalmente no se hace referencia, aleja los presupuestos situacionistas de la arquitectura, el resultado final de la misma es un objeto eminentemente físico y tangible. Sin embargo, se abren caminos hacia nuevas formas de concebir dicho producto final.

¹³⁶ Augé, Marc (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

El credo moderno del que aún somos herederos (los cinco puntos de la arquitectura¹³⁷ de Le Corbusier, los espacios servidores y servidos, las estructuras cristalinas del expresionismo) actúan como una serie de reglas del juego, de directrices principales; sin embargo, su objetivo es claro: la obtención final de un resultado físicamente íntegro, perfecto en su terminación, cuyos valores finales se expresan antes, incluso, de que exista; mostrando de esta forma que existe un fin dominante.

¹³⁷ Los 5 puntos de la arquitectura son:

- la casa sobre pilotes
- la planta libre
- la fachada libre
- la terraza jardín
- la ventana alargada longitudinalmente

4.2. Eduardo Arroyo: NoMAD

En contraposición con el espacio basura, la obra del arquitecto español Eduardo Arroyo (Madrid, 1937). En él vemos aparecer una arquitectura generada a partir de un proceso. En realidad es el proceso lo realmente importante, no el resultado final, que constituye la congelación de las condiciones de desarrollo de dicho sistema generador. La obtención final de un resultado responde aquí a la cristalización en el tiempo de un estadio de desarrollo considerado el adecuado. Este podría seguir destruyéndose y generándose, respondiendo a las reglas auto-impuestas que lo condicionan y que, generalmente, se corresponden con condiciones ambientales, exteriores y mutables; pero en ningún momento están determinadas de manera absoluta.

(...) "tomamos las cosas a nuestro cargo cuando ya eran algo, y las soltamos con un sentimiento de no haberlas del todo entendido. Una vez lejos tienen vida propia (sobre el proyecto de La Plaza del Desierto en Baracaldo)." ¹³⁸

"Hacer un proyecto es crear una atmósfera, un ambiente." ¹³⁹

La arquitectura no busca aquí, al igual que la actividad de los nuevos babilonios, una construcción terminada, sino la obtención de una situación ambiental. Incluso los proyectos pierden su nombre literal y objetivo convencional, para convertirse exclusivamente en procesos de hibridación.

Nos encontramos ante una lógica difusa, imposible de expresar de forma literal, exacta y cerrada; es más bien cambiante y adaptable, dependiente de las condiciones del entorno. De aquí que sea precisamente su carácter ambiental, su capacidad para generar ambientes (generar situaciones), lo que permanezca y le dé forma; antes al contrario que la exhaustiva y -aparentemente- estable descripción física del elemento terminado.

¹³⁸ Arroyo, Eduardo (2001). "En Proceso II". Revista *El Croquis*, nº 106-107. Madrid, p. 20.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 112.

Conceptos: Espacio Público, Desplazamientos, Tapices, Amalgamas, Recuerdos y Genéticas. Tapices: Nómadas sin tierra escriben en el suelo alfombras excitantes para los sedentarios. Distribuyen de forma homogénea los materiales encontrados en el territorio de una manera útil y sorprendente. El acero y la piedra, la madera y la tierra enriquecida, arbustos y árboles, todos muertos hacen mucho tiempo, recobran vida mezclándose en pequeños espacios recorribles, íntimos o colectivos en los que se construye sola, con códigos predeterminados de materiales mezclados que los constructores comprenden y ejecutan sobre una topografía numérica donde los vértices son más importantes que las líneas.



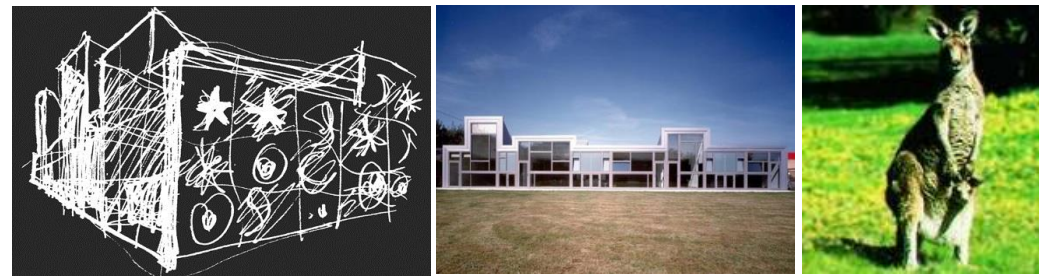
Plaza del Desierto, Barakaldo 1988-01, Bilbao. España. Eduardo Arroyo.

Conceptos: Oscilaciones, Temblores, Acumulaciones, Cultura y Espacio Público. El edificio se entiende como un sumatorio de pliegues en el espacio. Estos, permiten descubrir y reconocer las funciones que tienen de una forma gradual. También, sus relaciones visuales hacia la ciudad. Los accesos se producen desde el vestíbulo general, y configuran espacios de múltiples pendientes unidireccionales matizadas con cambio de material, tanto en el color como en la consistencia.



Anteproyecto de Auditorio y Centro de Congresos, Pamplona 1998. España. Eduardo Arroyo.

Conceptos: Educación, Diafragmas, Oscilaciones, Reflejos, Recuerdos, Marsupios. Marsupios: Un canguro vive los primeros meses de su vida en un espacio a medio camino entre calor de los fluidos internos de la madre y el frío salvaje de lo exterior. Es un lugar único en la naturaleza con dos peculiaridades, la capacidad de poder asomarse al entorno desde una posición de protección, y la posibilidad de esconderse en un interior en la cual, la luz y el calor del afuera se sitúan a través de la frágil piel protectora.



Escuela Infantil en Sondika 1996-97, Vizcaya. España. Eduardo Arroyo.

Al igual que Eduardo Arroyo, Alejandro Zaera (Madrid, 1963) y Farshid Moussavi (Shiraz, 1965) entienden el proceso, aquí descrito, como sistema. Como el método más claro en la actualidad para enfrentarse a la generación de una obra arquitectónica. Ante la dificultad de adaptar el conocimiento acumulativo a la invariable mutabilidad de las condiciones, es el correcto manejo del proceso de generación el que adquiere la primacía sobre la idea detonante y catalizadora. De hecho, se reniega de esta idea apriorística capaz de caracterizar a todo el proyecto.

El manejo de ciertos elementos que abarcan la dimensión humana y la actividad del hombre, son fundamentales y suponen el germen creativo de la generación arquitectónica. La combinación, mezcla e interacción de estos elementos, dará como resultado la finalidad material que integran.

La incapacidad de una descripción controlada del objeto arquitectónico actual, su dimensión humana y ambiental, chocan frontalmente con la aridez perfecta del mecanismo.

Es en este terreno donde los conceptos de libertad, juego, pasión y ambiente se presentan como las armas necesarias de un posible cambio, de una posible vía de investigación renovada.

Quizás en el interior de todos estos pensamientos, exista una necesidad de transformación social, de cambio en las distintas formas de vida, un ansia de rebeldía situacionista... El nacimiento de una nueva utopía.

(...) "porque evidentemente es la ensoñación la que estructura la casa, esa capacidad de trasladar nuestros sueños a la forma, todo nuestro enamoramiento de una mujer; de una flor, de transportar las referencias imaginarias que tanto nos cuesta encontrar."¹⁴⁰

¹⁴⁰ Sáinz de Oiza, Francisco Javier (1996). *Oiza*. Madrid: Pronaos, S.A.

Eduardo Arroyo, Casa Levene, 2005, El Escorial, Madrid. España. "Un exterior rotundo y un interior emblemático". Ejemplo curioso de edificio ecológico donde la casa se ha supeditado a la existencia de los árboles que había sobre el terreno y se ha diseñado evitando que ninguno de ellos tenga que ser talado.



4.3. Francesco Careri: Stalker (Walkscapes)

Vuelta al origen

"Pertenezco a una tribu que, desde siempre vive como nómada en un desierto del tamaño del mundo. Nuestros países son oasis de los que nos vamos cuando se nos seca el manantial; nuestras casas son tiendas vestidas de piedra; nuestras nacionalidades dependen de fechas y barcos. Lo único que nos vincula, por encima de generaciones, por encima de los mares, por encima de la Babel de las lenguas, es el murmullo del apellido.

¿Tenemos por patria un patronímico? Sí, así es. ¡Y por fe, una antigua fidelidad!"¹⁴¹

Este testimonio tan veraz del escritor Amin Maalouf pone de manifiesto el genuino concepto nómada. Exiliado en Francia cuando estalló la Guerra del Líbano, Maalouf se dedica a la creación literaria. En su libro *Orígenes* cuenta la historia de sus antepasados esparcidos por todo el mundo.

"No sorprenderé a nadie si digo aquí, como cuando hablo del país, que mi patronímico es al tiempo, reconocible y dúctil. Reconocible porque todos cuando lo llevan experimentan, al oírlo, algo así como una solidaridad tribal, más allá de las lenguas, los continentes y las generaciones; (...) es la denominación de un clan, que nos vincula a todos, al menos en teoría, a unos derroteros comunes que comenzaron en algún punto del Yemen y cuyas huellas se pierden en la noche de los tiempos."¹⁴²

El nómada no se forma a partir de un oficio, tampoco de su lugar geográfico ni siquiera a partir del carácter o aspecto físico; es el clan palabra que determina a este grupo de personas.

¹⁴¹ Maalouf, Amin (2004). *El viaje de Baldassare*. Madrid: Alianza Literaria, p. 12.

¹⁴² Maalouf, Amin (2004). *Orígenes*, Madrid: Alianza Literaria, p.12.

“Por más que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del camino sedentario, que consiste en distribuir a los hombres en un espacio cerrado, asignando a cada uno su parte y regulando la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, distribuye los hombres en un espacio abierto, indefinido, no comunicante.”¹⁴³

El arquitecto Francesco Careri (Roma, 1966)¹⁴⁴ forma el grupo de arte urbano *Stalker*, creado en 1995 por jóvenes estudiantes de arquitectura. Éstos siguen una corriente de investigación relacionada con las transformaciones contemporáneas, caracterizadas por un proceso de descomposición y mutación inconsciente que les ha llevado a tener similitudes con los situacionistas. Sin embargo, a ellos no se les puede considerar neo-situacionistas.

El grupo es de carácter flexible e informal, aumenta y disminuye según la investigación juiciosa de cada uno, lo cual le da frescura y dinamismo intelectual. También adolece de dogmatismos propios de las vanguardias artísticas, y su función es heurística en estado puro.

Fruto de su investigación sobre el andar, Careri realiza un estudio entendido como una manera obvia de contemplar el paisaje de otra manera; es como una forma de emergencia de cierto tipo de arte y de arquitectura. El arquitecto trata del vagar, como una arquitectura del paisaje en la ciudad. Caminar, como forma de arte autónoma, como un acto primario de transformación simbólica del territorio, instrumento estético de conocimiento. Así, esta modificación física del espacio atravesado se convierte en intervención urbana.

En el artículo titulado “Rome archipel fractal” escribe:

¹⁴³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: les Editions de Minuit. (Versión castellana: Deleuze, Giles; Guattari, Félix (1997). *Mil mestas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos).

¹⁴⁴ Francesco Careri. Arquitecto. Desde 1996 desarrolla en Nápoles su investigación con la tesis titulada El recorrido. Es miembro del laboratorio de arte urbano *Stalker*, una estructura abierta e interdisciplinar que realiza investigaciones sobre la ciudad a través de experiencias de “transurbancia” por los espacios vacíos y de interacciones con los habitantes. Ha publicado recientemente un libro sobre Constant y la ciudad situacionista imaginada por él entre finales de los años 50 y mediados de los 70 (Careri, Francesco (2001). *Constant, Nieuwenhuys. New Babylon, una città nómade*. Turín: Testo/Imagine).

"Hemos escogido el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar trazando físicamente una línea. El hecho de atravesar, instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, es una forma de lectura psicogeográfica del territorio comparable al *walkabout* de los aborígenes australianos".¹⁴⁵

Existe una bella palabra italiana *zozzo* (vagar sin sentido) que Careri utiliza con gran profundidad. Esta idea explicada en párrafos anteriores nos remite a los dadaístas, surrealistas, más aún, evoca al hombre que camina por las calles sin rumbo de Baudelaire.

"Zozzo, un lugar puramente lingüístico que podemos encontrar en la expresión italiana *andare a Zozzo*, que significa errabundear sin objetivo, tal como lo hacía el paseante de la ciudad del siglo XIX."¹⁴⁶

Para el grupo *Stalker*, el nomadismo es un componente clave en sus postulados. Con gran sentido de la estética, mencionan a un cronista de viajes Bruce Chatwin (Gran Sheffield, 1940 - Niza, 1989)¹⁴⁷. Para él, narrar es crear, y todo narrador interpreta al contar historias: selecciona lo que más le interesa, prioriza unas ideas sobre otras y forja un dibujo mental que sugiere una fábula. Su obra más importante *Los trazos de la canción* (1987) es un aria al pensamiento nómada.

¹⁴⁵ Careri, Francesco (1996). "Rome archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville". *Teciques /Architecture*, nº 7, agosto-septiembre.

¹⁴⁶ Gilles A. Tiberghien, *Nomad city*. Tomado de Careri, Francesco (2002). *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. (Ed. bilingüe: inglés/español) Barcelona: Gustavo Gili, pág. 13.

¹⁴⁷ Chatwin, Bruce (Sheffield, 1940 - Niza, 1989), arqueólogo inglés. En su juventud descubre un Picasso falso y le nombran experto en arte impresionista en la casa de subastas Sotheby's. Deja el puesto ocho años más tarde, con la vista fatigada de tanto mirar cuadros, y viaja a África para recuperarse. Posteriormente, trabaja como periodista y escribe libros y relatos de viajes. En estos combina la fascinación por la vida nómada y su comprensión de la fragilidad humana.

"Entusiasmado, Harry se olvidó de su clase. Se sentó en el borde de la cama, a los pies de Jewel, exhibiendo la curiosidad de un veterinario ante un animalito enfermo. Movido por la alegría del momento, confesó que era coleccionista desde que tenía uso de razón.

-Poseer cosas es mi vicio solitario -dijo-, ahora que soy un hombre de 19 años ya no me interesan los juguetes.

Estaba hastiado de secuestrar pájaros carnívoros, canicas antiguas, volantines sagrados, libros escritos en lenguas muertas. Coleccionaría personas, o más bien, los trazos de sus canciones. La gente de carne y sangre en nada inflamaba su ánimo de secuestrador benevolente, pero suponía que cada cual era un hilo tramado en la red de un universo respetable y caótico, una línea melódica que discurre afinada en la frecuencia de las líneas de sus semejantes, ancestros, y descendientes. Los aborígenes australianos rehacen a diario el mundo, volviendo sobre los trazos de la canción de sus antepasados, y así mantienen siempre fresca la creación de las montañas, los valles, los desiertos y los ríos secretos. En esta ciudad americana, sin mitos ni ceremoniales colectivos, algunas vidas se agotan en un escaso pentagrama de relaciones vivenciales. Otras, sin ser infinitas, rematan en la gloria de una vasta sinfonía de trazos melódicos."

(Fragmento) Los trazos de una canción
El Poder de la Palabra www.epdlp.com

"Vamos a imaginar que nos perdemos en el desierto de Australia. Nos perdemos y preguntamos a un aborigen cómo se llega a nuestro destino. Este se quedará unos instantes pensando, recordando el camino exacto. Después nos mirará seguro de sí mismo y comenzará a cantar. Cuando acabe, probablemente le volveremos a preguntar.

—Muy bonita la canción, pero ¿podría indicarnos el camino?

El aborigen se marchará ofendido. En su canción estaba el camino.

<http://arteatonal.com/traducciones/chatwin.htm>

Por una parte, los australianos en este libro no necesitan mapas. Tienen canciones. Cada colina, cada río y cada llanura tienen su verso correspondiente. Según la mitología aborigen, los antepasados de todos los seres se crearon a sí mismos y, después, crearon el mundo con las canciones. Canciones que son el alma de la creación. Coincidiendo con Rilke, Mallarmé y Heidegger, quienes afirman que lo verdaderamente importante es el ritmo, cuyo significado secreto trasciende las diferentes lenguas aborígenes, y los une en un conocimiento común.

Por otra, Careri se centra en la ciudad, en sus transformaciones urbanas como la periferia, o ciudad inferior según el artista Robert Smithson.



Bruce Chatwin.

Esta periferia surge fruto de una realidad horadada. Smithson describe la periferia de la siguiente forma:

“Un abismo circular entre la ciudad y el campo, un lugar donde las construcciones parecen desaparecer ante nuestros ojos, parecen disolverse en una babel o unos limbos en declive. (...) el paisaje se borra bajo el efecto de unas expansiones y unas contradicciones siderales”.¹⁴⁸

La relación que figura en la parte inferior contiene una serie de acciones que podrían convertirse en un útil instrumento estético, con el cual explorar y transformar los espacios nómadas de la ciudad contemporánea. Antes de levantar el menhir -llamado en egipcio *benben* y la primera piedra que surgió del caos- el hombre poseía una manera simbólica con la cual transformar el paisaje. Esta manera era el andar, una acción fatigosamente aprendida.

En efecto, la gran cantidad de palabras que aparecen en el cuadro de la siguiente página, indican acción, es decir, impulsan al lector a sumergirse en el ejercicio o juego que establecen estas relaciones en un intento de vagar, errabundear, incluso perderse ante una sensación o un agujero.

4.4. Francis Alÿs: el proceso hecho imagen

El artista belga (Amberes, 1959) Francis Alÿs, residente en México D.F., desarrolla una trayectoria contaminada de influencias del *flâneur* parisino (paseos por la ciudad) y de los situacionistas, donde la obra de arte es el mismo proceso, más que la obra en sí.

¹⁴⁸ Smithson, Robert (1979). “A museum of language in the vicinity of art”. *Writings of Robert Smithson*. Nueva York: New York University Press. Tomado de Careri, Francesco (2002). *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. (Ed. bilingüe: inglés/español). Barcelona: Gustavo Gili, p. 14.

Atravesar	Un territorio	Andar
Abrir	Un sendero	
Reconocer	Un lugar	
Descubrir	Vocaciones	
Atribuir	Valores estéticos	
Comprender	Valores simbólicos	

Acceder	A un continente	Sumergirse
Encontrar	Un archipiélago	
Albergar	Una aventura	
Medir	Una descarga	
Captar	Otros lugares	
Probar	Sensaciones	

Hollar	Una línea	Perderse
Habitar	Un círculo	
Visitar	Una piedra	
Explicar	Una ciudad	
Recorrer	Un mapa	
Percibir	Sonidos	

Construir	Relaciones	Vagar
Encontrar	Objetos	
Recoger	Frases	
No recoger	Cuerpos	
Espiar	Personas	
Perseguir	Animales	

Guiarse	Por los olores	Errabundear
Observar	Los espinos	
Escuchar	Las cavidades	
Celebrar	Los peligros	
Navegar	Por un desierto	
Husmear	Una floresta	

Meterse	En un agujero	Adentrarse
Interaccionar	Una malla	
Saltar	Un muro	

Cfr. Careri, Francesco (2002). *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 19.

En el libro de Francesco Careri¹⁴⁹ aparecen unas acciones relacionadas con aspectos geográficos, estéticos, filosóficos, entre otros, que indican o terminan en varias formas típicas de un nómada occidental como son: andar, perderse, errabundear, sumergirse, vagar y adentrarse. Estos cuadros sugieren o evocan múltiples posibilidades. Tantas como se quieran emplear.

Polifacético creador y etnólogo, conjuga el dibujo, la pintura y la fotografía con acciones relacionadas con el andar y el nomadismo.

Una de sus objetivos es buscar las causas primeras de civilizaciones desaparecidas, para así sustentar sus imágenes filmicas. Un ejemplo es su *Historia de un desengaño*, llevada a cabo en la Patagonia en el transcurso de 2003 a 2006.

En primer lugar, *Historia de un desengaño*, trata de la filmación de un espejismo en una ruta patagónica, que funciona como metáfora de lo inalcanzable, de algo que se desvanece eternamente.

Como punto de partida se establece seguir los pasos perdidos, las huellas de los ñandúes y tehuelches, pero, como el propio artista indica en uno de sus viajes, vio unos espejismos en el paisaje que aparecían y desaparecían.

Esta obra sigue la línea de producción como práctica del andar en el paisaje natural.

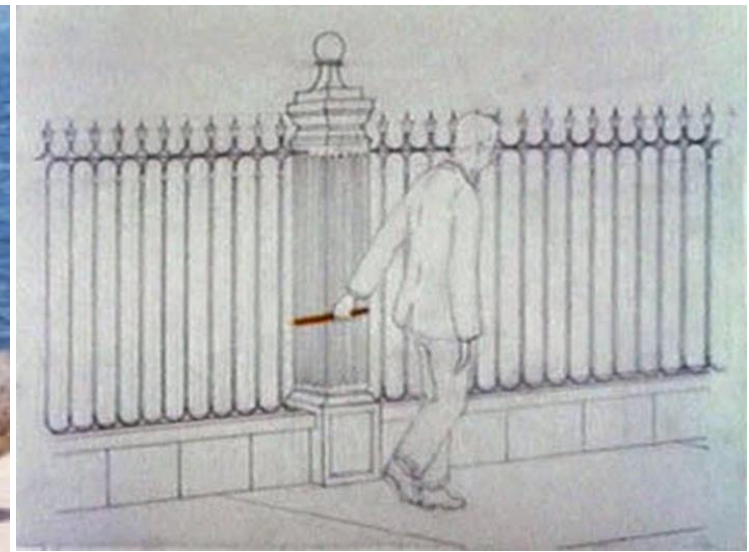
“Lo que me sedujo inmediatamente en la fuga sin fin de los espejismos es que materializaba algo que había investigado antes en otras piezas, este escenario tan latinoamericano en el cual los

¹⁴⁹ Careri, Francesco (2002). *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 19.

Caminando, enfundado en una chamarra oscura, arrastra una baqueta de madera contra las rejas de hierro fundido o forjado, el golpe de los barrotes crea ritmos percusivos, que parecen espontáneos. Esas cadencias y ritmos son su manera de integrar música y arquitectura, integrando por lo menos para el extraño (el outsider, que a Francis siempre le ha gustado ser) las diferencias. Establece así sus propias categorías, que recuerdan a las novelas de Georges Perec, para concebir el mundo: qué rejas producen un mejor sonido, qué espacios entre barrotes pueden generar un ritmo más elocuente, qué extensión de una reja crea el mayor número de compases de 3/4. Esas categorías, que carecen de analogías en el mundo simbólico, son lo que a fin de cuentas hacen de su obra una dichosa manera de conocer y experimentar lo real desde otro parangón. Fuente: Replica21.



Paseo de Francis Alÿs con zapatos imantados haciendo de recolector.



Dibujo a lápiz de la acción *Siete caminatas*, Londres, 2004.

programas de desarrollo suelen funcionar precisamente como espejismos, una meta histórica que se desvanece perpetuamente en el aire, en él apenas surge el horizonte.”¹⁵⁰

De la misma forma que Richard Serra utiliza para concebir sus obras un vocabulario relacionado con el verbo “esculpir” (“esconder”, “preguntar”, “añadir”, “fisgonear”...), Alÿs utiliza los verbos “pasear” y “coleccionar” dentro de la maraña de la megápolis por antonomasia más peligrosa y corrupta del mundo civilizado: México D.F.

En esa ciudad, el anonimato resulta fácil por la gran densidad de población existente. Ser un transeúnte más en las calles no altera a los ciudadanos. En su creación se encuentran inventos como *El colector* (1991-92). Esta obra, construida con imanes y forma de perro con ruedas, atrae y arrastra todos los residuos metálicos arrojados a la calle. Alÿs se desplaza por las vías examinado por personajes anónimos que miran con indiferencia al ser extraño. El artista recorre las plazas, las veredas, los cruces como un trapero o vendedor ambulante.

De una parte, deambula hasta el agotamiento, como en *A veces hacer algo lleva a la nada* (1997), en la que arrastra un bloque de hielo industrial hasta su disolución, la acción supone el día entero.

En fechas más recientes, 2004-05, figura *Siete caminatas* realizada en Londres. En ella refleja un estudio de la ciudad como ente vivo; la historia, la literatura y la arquitectura devuelven el sentido del mundo a

ras de calle, callejeando. Como fruto de este trabajo, y el acopio de fotografías, vídeos, notas y bocetos, se organiza una exposición en el Portman Square y en el Nacional Portrait Gallery de la capital británica.

¿Paseos de esquizofrénico? Alÿs quiere mostrar una película en la que se observa a un personaje que arrastra un hielo por las calles colindantes del colegio de San Ildefonso, hasta que se derrite. También ofrece una reco

¹⁵⁰ Alÿs, Francis (2006). Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Con motivo de la exposición de F. Alÿs. Recuperado (25.06.2012) en <http://www.e-flux.com/announcements/francis-aly>



Francis Alÿs. Secuencia de la acción hasta el deshielo, 1970.



lección de objetos encontrados en su deambular por la ciudad durante más de 15 años; además de recortes de prensa, dibujos de proyectos, fotografías de vagabundos, mapas antiguos de México D.F. Esa ciudad que, según Roberto Bolaño, “en algún momento de su historia se asemejó al paraíso, y que hoy se asemeja al infierno, pero no en un infierno cualquiera sino en el infierno especial de los hermanos Marx”.

Viejas fotos de individuos desconocidos y de cuya sola imagen, como nos sugirió Roland Barthes, podemos imaginar toda una novela. Esto significa imaginar la convulsiva suma de las biografías como una madeja de todas esas novelas que se entrecruzan a diario por la ciudad, historias tan individuales y desconocidas como la lastrada contingencia de esas fotos, tan ocultas como el gran fantasma de la Historia. Así como indica Martín Cinzano sobre Alÿs las intersecciones de una ciudad se pueden entender como “azarosos escondites de una novela infinita” la cual “presta a fugarse por cualquiera de sus líneas indeterminadas”.

Por citar algún ejemplo, Paul Auster en sus novelas, disemina esas fugas como una alteración. Un mínimo pensamiento puede cambiar toda la trama y generar una cadena de acontecimientos absurdos, que surgen solo en la ciudad. Tal es el caso de *Trilogía de Nueva York*. Francis Alÿs tiene algo de Quinn, [escritor de novelas policiacas] que encabeza el protagonismo de la primera novela de la trilogía: Ciudad de cristal.

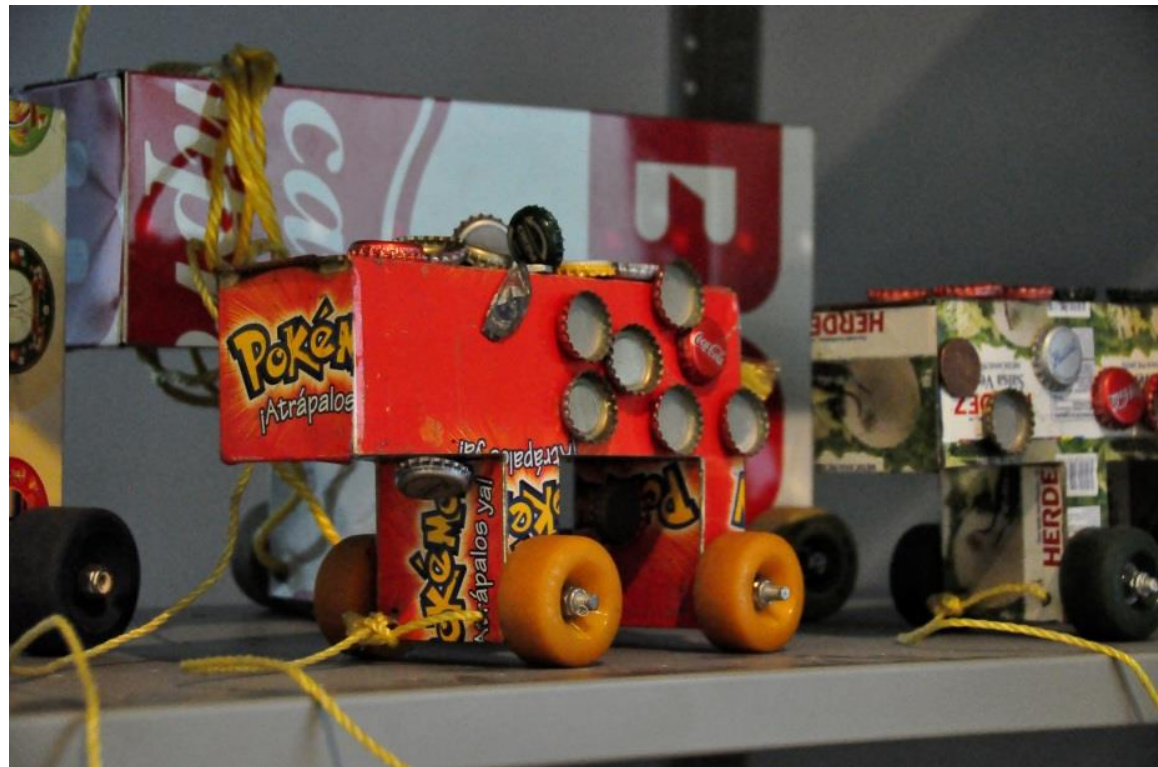
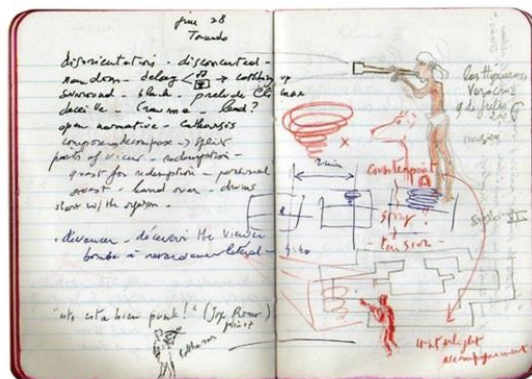
“Todo empezó por un número equivocado, el teléfono sonó tres veces en mitad de la noche y la voz al otro lado preguntó por alguien que no era él.”¹⁵¹

El primer párrafo de la novela descoloca por completo al protagonista. En definitiva, en las obras de Francis Alÿs no hay anonimato, sino algo intangible. Él seguirá inventando, como Auster, historias que requieren una lectura o mirada posmoderna con entornos perturbadores y personajes ambiguos.

¹⁵¹ Auster, Paul (1991). *Trilogía de New York*. Madrid: Ediciones Júcar, p. 13.

Uno de los colectores "recogedores" que utiliza en sus recorridos. Los fabrica el mismo con cajas de lata que sirven de imán y ruedas de patines.

Cuaderno de artista de Francis Alÿs.



5. A modo de conclusión

A modo de resumen concluir que el siglo XXI sigue con acumulación de vivencias y pensamientos del siglo pasado, que sustentan la evolución del modernismo desde el primigenio Baudelaire.

En efecto, desde el punto de vista artístico, la ciudad es un tema recurrente porque afecta, de forma directa, al individuo en su existencia vital. Estamos expuestos a los vendavales políticos de los gobiernos, y a una comunicación global a través de las nuevas tecnologías y las telecomunicaciones. Este aspecto afecta, de forma prioritaria, al mundo occidental: los tiempos y las distancias se acortan por la rapidez y la inmediatez de lo tránsito.

El sueño de habitar en la ciudad se queda, hasta mediados de los años 50, en una verdadera paradoja. Desde la Revolución Industrial, arquitectos, artistas, poetas y filósofos forjan un pensamiento moderno que plasman en diseños de planes urbanísticos, arte surrealista, dada, expresionista... Ninguno, aunque partan de los mismos presupuestos vitales, consigue la finalidad pretendida: la unidad del arte con la vida; y surge el llamado desencanto.

Será más tarde, cuando la Internacional Situacionista, en 1957, revolucione de forma contestataria y radical el concepto unitario de vida y trabajo en la ciudad. Sus propuestas idealistas y utópicas tampoco remedian el problema, pero dejan una impronta muy marcada a través de proyectos nuevos acotados en la ciudad. Algunos de ellos son:

- La Nueva Babilonia: ciudad nómada con habitabilidad cubierta.
- El concepto subjetivo de "situación" como fragmentación de un todo.
- La incorporación de palabras y acciones, completamente asimiladas al vocabulario actual como son: "las derivas", "los laberintos", "el nomadismo", "los juegos de la pasión" y "la psicogeografía", entre otras. Muchos de estos términos han perdido hoy el significado definido por sus creadores; y ha ampliado, sin duda, los marcos conceptuales y sensibles de la experiencia artística posterior.

- La aniquilación del concepto utilitarista de persona (como *homo faber*) y surgimiento del supuesto *homo ludens*, de Huizinga.
- El concepto de utopía, equiparado al amor apasionado a la vida.
- El no-arte, como respuesta al arte comercial de galerías y subastas.
- La estética de la derrota.
- La superación, como concepto universal e imperativo, de carácter absoluto.
- La crítica del artificio en el mundo como sociedad del espectáculo.

En definitiva, estos presupuestos hacen girar la orientación de la vanguardia revolucionaria del arte a un campo más abierto, hacia una visión utópica del potencial transformador que la ciudad tiene sobre su ideal humano.

Los frutos de la IS están presentes en todas las materias alternativas del arte actual. En la arquitectura, el término “proceso” se hace vida de forma germinal en arquitectos como el belga Reem Koolhaas (fundador del grupo MOMA), el español Eduardo Arroyo (fundador del grupo NoMAD), o el italiano Francesco Careri (grupo Stalker), todos ellos personas de gran influencia en su entorno arquitectónico.

Con el concepto de “nomadismo”, junto con su proceso de andar con o sin orientación, surgen, posteriormente, con escritores de la talla del holandés Cees Nooteboom, cuya vida es un constante nomadismo real, y el ya fallecido británico Bruce Chatwin.

Ya dentro del grupo de artistas, el belga Francis Alÿs, realiza acciones y recorridos por los continentes americano y europeo queriendo mostrar lo evidente, aunque eso no lo será tanto ante el consumismo capitalista. A pesar de las diferencias, en todos ellos se observa un querer volver al estado original; sin ornatos, al estado puro. A ese andar originario, que implica dejar en el camino pequeñas señales, que se transforman, posteriormente, en la primera escultura propiamente dicha: el menhir.

Así, la carretera es un lugar en el que el hombre es una persona individual, mientras el supermercado es un “no-lugar”, como también lo es el aeropuerto. Allí el hombre se disuelve en el anonimato, no tiene más validez

que el producto que compra o su tarjeta de embarque. Incluso se podría hablar del nómada urbano como prototipo emblemático del hombre actual.

¿Cabe afirmar que los objetivos pretendidos por la IS, así como por los antecedentes en Dada y el Surrealismo, y las prácticas de autores posteriores a ella, se han cumplido en el panorama actual?

A esta pregunta no queda más remedio que responder, parcialmente, con un "sí", y, parcialmente, con un "no". "Sí", en el sentido de haber logrado una superación de la desvinculación del arte y la persona, tanto en un nivel individual cuanto social. "Sí", también, en cuanto que obtiene una recuperación del entusiasmo que rompe cualquier forma de rutina, monotonía y, valga la redundancia, estado establecido. Todo esto, implica que el concepto de proceso se convierta en un absoluto artístico y vital.

Sin embargo, las expectativas situacionistas no han visto culminar el ideal del *homo ludens* que proponen, ese *homo ludens* que se atrofia en la ciénaga del placer, la revolución y el artificio.

Pero bien es cierto que la vitalidad del modelo de Huizinga, en la que tanto se insiste en la actualidad, así como los trabajos de artistas contemporáneos sobre la ciudad y el concepto de utopía, quedan abiertos a estudios posteriores en este trabajo.

Capítulo II

La fotografía y modernidad

Una vez analizado el concepto e idea de arquitectura y ciudad, este capítulo abarcará distintos ámbitos de la fotografía que resultan confluyentes. Uno es su historia, especialmente la época de su descubrimiento y su posterior invento en el siglo XIX. El otro; el ámbito de las definiciones de esta.

Dos asuntos más configuran este capítulo: el urbanístico arquitectónico -cómo se fotografía la ciudad- y el fin de la era técnica de la imagen. La fotografía aparece como expresión de "modernidad", que es también "posmodernidad" en las últimas décadas del siglo XX (con la idea clara de no entrar en discusión sobre la posmodernidad). También se explica la actuación de 13 artistas de fama internacional implicados en la fotografía. Esto permite contemplar de forma global las últimas tendencias relativas a la ciudad, sus complejas definiciones y características en torno al hombre.

Antes de comenzar con la exposición, quiero recordar que en el primer capítulo se ha analizado la formación del "noema=nueva forma de mirar=principio del nuevo nomadismo" que surge en las vertientes del margen del arte. A continuación, se trabaja cuáles son los rasgos que constituyen esa forma de mirar en la ciudad a través de la fotografía, esto es: la formación del signo.

1. Arder en deseos: el descubrimiento y la invención.

El hombre, a lo largo de la historia, ha buscado continuamente métodos para minimizar el esfuerzo y los tiempos en el trabajo. Uno de ellos fue intentar conseguir un dibujo rápido y exacto. En esa andadura se descubre la fotografía. Sus autores son investigadores e inventores en constante experimentación para conseguir sus objetivos.

"Suele decirse que fueron pintores quienes inventaron la fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos."¹⁵²

Querido ofrecer tres crónicas cortas de sus inicios para comprobar que la fotografía fue un invento buscado

¹⁵² Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p.142. Cfr. Riego, Bernardo. "La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica". *Revista Ayer*, p.94.

Recuperado (25.06.2012) en http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer24_06.pdf "En la concepción de Eder, la Historia de la fotografía era sobre todo una fértil consecuencia de los logros acumulados en la Física y en la Química de los que dependía su origen y desarrollo".

para solucionar la falta de habilidad que los investigadores tenían para el dibujo, y confirmar así el nuevo proceso de investigación.

Joseph Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, 1765 - Saint-Loup-de-Varennes, 1833), químico, litógrafo y científico, afincado en el centro de Francia, consigue construir una cámara oscura con un objetivo que lleva un vidrio lenticular. Primero, logrará una imagen negativa. Lo comenta en una carta a su hermano el 5 de mayo de 1816.

"Coloqué el aparato en la habitación donde trabajo, frente a la jaula de los pájaros y a la ventana abierta (...) y vi en el papel blanco toda la parte de la jaula que puede ser vista desde la ventana y una débil imagen de los marcos de la ventana, los que estaban menos iluminados que los objetos exteriores. Este es sólo un intento muy imperfecto."¹⁵³

Más tarde, obtiene con un proceso parecido copias de grabados y, finalmente, registra una imagen que todavía permanece en el soporte: la primera fotografía del mundo. Actualmente, está custodiada en la Colección de Gernsheim de la Universidad de Texas (Austin). Primera fijación química de la apariencia de las cosas.

Conseguir que la luz misma fije la imagen en la cámara sin tener que dibujarla a mano¹⁵⁴ es un avance tal, que "la posibilidad de pintar de esta manera me parece casi demostrada",¹⁵⁵ afirma Niépce.

También forma parte de la Historia de la Fotografía el matemático, botánico y lingüista, W.H. Fox Talbot (Melbury, 1800 - Melbury, 1877). Su proyecto, entre otros, consistirá en conseguir que una imagen pueda quedarse fija y se conserve en el tiempo insensible a la acción posterior de la luz. De esta forma, se puede utilizar el original para la reproducción de copias del mismo objeto jugando con alteraciones en los procesos

¹⁵³ Victor Fouque (1867). *La verité sur l'invention de la photographie*: Nicéphore Niepce: Sa vie, ses essais, ses travaux. París: Librairie des Auteurs et de L'Académie des Bibliophiles, p. 61. Tomado de Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 14.

¹⁵⁴ Cfr. Summa Artis. Espasa Calpe, tomo XLVII, pp. 69-77. Cfr. Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 8-11.

¹⁵⁵ Íbidem.

químicos de su elaboración. Así lo comenta en su libro *El lápiz de la naturaleza* (1844), y que se convertirá en el primer libro de fotografía de la historia.

“En el proceso de Fotogenia o Sciagráfico (del griego: skia o sombra), si el papel es transparente, el primer dibujo puede servir como objeto, produciendo un segundo dibujo en el que luces y sombras quedarían invertidas.”¹⁵⁶

En ese mismo libro, Talbot comenta que la idea de la fotografía se le ocurrió en 1833 en una excursión a Italia organizada por la burguesía inglesa. La idea surge al dibujar con la cámara oscura bocetos de paisaje en el lago Como. Entonces pensó: *Si sería posible lograr que esas imágenes naturales quedaran impresas perdurablemente*¹⁵⁷.

Se deduce así, la importancia que tiene el acercarse a la realidad natural y la gran dificultad, que para algunos, suponía representarla. La idea es conseguir la reproducción del original lo más perfecta posible, sin la intervención directa por parte del hombre a través de su mano como lápiz. En el caso de Talbot esto se materializa en transcribir la huella fotogénica de elementos interpuestos entre un material fotosensible y la luz. Existe un negativo (huella) que después de ser expuesto a la luz se revela con productos químicos; más tarde se obtienen todos los positivos o copias que se desean. A esto se le llamó calotipo.

En la misma época, el pintor de escenografías para la ópera y salas populares Louis Daguerre (Corneilles-en-Parisis, 1887 - Bry-sur-Marne, 1851), propietario del teatro *Diorama*, inventa de forma fortuita, en 1835, el daguerrotipo. Esta es otra técnica fotográfica relacionada con las anteriores que consiste en fijar en chapas metálicas convenientemente preparadas las imágenes recogidas con la cámara oscura. El invento surge por su familiaridad con el artefacto y los deseos de la experimentación.

El teatro de Daguerre fue construido para exhibir grandes cuadros que por su iluminación daban sensación de movimiento. Allí, su propietario utilizó con frecuencia la cámara oscura para calcular perspectivas. Daguerre

¹⁵⁶ William Henry Fox Talbot (1839). *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*. Londres: R. & J. E. Taylor. Tomado de Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 20.

¹⁵⁷ Sontang, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 97.

realiza en 1838 la primera fotografía donde aparece una persona: *Dos vistas del Boulevard du Temple*. Transcribo una carta de Morse amigo del inventor que comenta su admiración al ver realmente la imagen en la placa.

"(...) se asemejan a los grabados de aguatinta (...) pero es inconcebible la exquisita minucia de su delineación. Ninguna pintura o grabado se le ha aproximado.

Los objetos móviles no quedan impresos en la imagen. El Boulevard, (...) estaba perfectamente solitario, exceptuando una persona que se hacía lustrar las botas. Sus pies estaban obligados, desde luego, a quedar estacionados durante un rato: uno sobre la caja limpiabotas, el otro sobre el suelo. En consecuencia, las botas y las piernas quedaron bien definidas, pero la persona aparece sin cuerpo ni cabeza, porque se movían."¹⁵⁸

El daguerrotipo tuvo gran éxito, pues la lente de la cámara oscura era 22 veces más translúcida; es decir, más luminosa que la anterior. Aprovechando la moda de los viajes, se realizaron excursiones y salidas hacia países exóticos en las que aplicaron dicha técnica, llegando a publicarse en libros.

Hay que tener en cuenta que el mayor misterio de la fotografía fue saber su origen con exactitud. Algunos comentaristas lo describen como un verdadero enigma. En efecto, en el libro *El origen de la fotografía*¹⁵⁹ Helmut Grensheim comenta lo siguiente:

"Si consideramos que el conocimiento de los principios tanto químicos como ópticos de la fotografía estaban bastante extendidos después del experimento de Schulze en 1725 (...), que la fotografía no se inventara antes sigue siendo el mayor misterio de su historia. Apparently, a ninguno de los muchos artistas de los siglos XVII y XVIII que utilizaban habitualmente la cámara oscura se les ocurrió emplearla para fijar la imagen."¹⁶⁰

¹⁵⁸ Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 16.

¹⁵⁹ Grensheim, Helmut (1982). *The origins of Photography*. Londres: Tamens and Hudson. Cfr. Focal Encyclopedia of Photography. Recuperado (28.06.2012) en <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/457919/photography-history-of>

¹⁶⁰ Batchen, Geoffrey (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona Gustavo Gili, pp. 29-30.

A su vez, el director de la Escuela Imperial de Fotografía de Viena, Josef María Eder (Krems an der Donau, 1855 – Kitzbühel, 1944), de formación químico-historiador demuestra que en 1720 se utilizaban procesos específicamente fotográficos; una fecha bastante anterior a la fecha oficial de la invención de la fotografía. En este caso se puede decir que la fotografía como descubrimiento no tiene fecha pero sí la invención. Se puede hablar de un grupo de investigadores, profotógrafos, que deseaban de forma latente crear el invento; entre ellos destaca Johann Heinrich Schulze (Colbitz, 1687. május 12. – Halle, 1744).¹⁶¹

“No puedo ocultar que ardo en deseos de ver tus experimentos tomados de la naturaleza.”¹⁶²

Se consumían en deseos de inventar, de patentar, aquello que produce un goce al mirar y poder contemplar cuando se quiera. Aunque la frase se escribió más tarde, las aspiraciones eran las mismas. Así se quiere subrayar la importancia de la fuerza interior de los personajes. Su prehistoria tiene un siglo de anticipación al invento, aunque se intuía un creciente anhelo del invento. Este fue más un producto de la cultura occidental que de unos personajes concretos. En realidad, todos los intelectuales de finales del XVIII y de principios del XIX deseaban la permanencia de las imágenes al descubrir su belleza y su precisión de formas en la cámara oscura.

2. ¿Qué es la fotografía?

2.1. Polifonías

¿Cómo definir y clasificar la fotografía? El interés de esta pregunta procede de intentar delimitar algunos rasgos inherentes a lo fotográfico, para poder ver después cuales son alterados o, por lo contrario, resultan permanentes en los fotógrafos de finales del siglo XX. Encontrar una definición apropiada de la fotografía

¹⁶¹ Batchen, op cit. p. 31.

¹⁶² Ibídem p. 56. [Niépce escribió a Claude el 16 de septiembre de 1824, según menciona Beaumont Newhall, *Latent Image: The discovery of Phothography*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1967. Niépce escribió a Daguerre el 4 de junio de 1827, según se cita en: Victor Fouque, *La verité sur l'invention de la Photographie*. Daguerre envió su carta a Niépce el 3 de febrero de 1828, según se menciona en Newhall, *Latent Image*].

resulta muy difícil, pues podría decirse que esta se caracteriza por una ambigüedad fundamental. Por otra parte, esta dificultad aumenta por la multiplicidad de enfoques desde los que se experimenta.

Barthes afirma el carácter *inclasificable*¹⁶³ de la fotografía, al no encontrar razón de las circunstancias que hacen escoger fotografiar este momento, tal objeto, y no otro.

"Sea cual sea la manera empleada, una foto siempre es invisible: no es a ella a quien vemos."¹⁶⁴

Los enfoques más relevantes para este estudio son los que a continuación se exponen.

- Desde el punto de vista del **origen**

*Cada punto fundacional de origen que los historiadores de la fotografía han propuesto: temporal, autoral, conceptual, textual o pictórico, ha dependido de otro momento, ausente pero supuestamente más originario.*¹⁶⁵

Donde mejor se observa la gran dicotomía de la fotografía es en su definición originaria, propuesta por Hércules Florence en 1839. Por un lado, en esos años se pasaba por una crisis transicional de construcción lingüística; por otro, la definición del sufijo griego *grafo* en el diccionario Oxford se puede entender como *un nombre abstracto de acción y función*.¹⁶⁶ O sea, en cuanto lo que hace de forma activa según su función y viceversa, pero nunca acción o función solas.

"Al funcionar a la vez como verbo y como sustantivo, esta escritura produce cuando es producida, inscribe cuando es inscrita. Aquí en un brillante giro lingüístico, la denominación de la fotografía reproduce el fascinante dilema de su propia e imposible identidad histórica."¹⁶⁷

¹⁶³ Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p. 34.

¹⁶⁴ Ibídem.

¹⁶⁵ Batchen, Geoffrey (2004). *Arder en deseos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 179.

¹⁶⁶ Ibídem, p. 104. Cfr. etimología de "graph" proporcionada por *Oxford English Dictionary*.

¹⁶⁷ Ibídem, p. 105.

Los protofotógrafos presentan el descubrimiento como un ahorro diferencial de relaciones en las que naturaleza y cultura, el exterior y el interior, blanco y negro se dan juntos, confundidos unos con otros. No se supo separar naturaleza, de copia de la naturaleza. Tampoco los postmodernos y formalistas actuales lo consiguen.

- Desde el punto de vista **semántico**, el trabajo que quizá mejor aborde la cuestión quizá sea el de Batchen. En él se afirma:

"Compuesta por dos términos griegos phos = luz y graphie= escritura, delineación, dibujo; la palabra fotografía es significativa en diversos niveles. Como palabra plantea una paradójica coalición de "luz" (sol, Dios, naturaleza) y "escritura" (historia, humanidad, cultura) una oposición binaria imposible."¹⁶⁸

Este carácter de imposición resulta cuando menos muy problemático. El mismo Barthes señala a este respecto que el daguerrotipo, que a su vez es positivo y negativo, dos en uno, es un ejemplo de la tensión paradójica de la escritura con luz.

"En latín fotografía se diría: "imago lucis opera expressa"; es decir: imagen revelada, salida, elevada, exprimida por la acción de la luz."¹⁶⁹

- Desde el punto de vista **técnico**, la fotografía aparece como huella de la realidad:

"Una superficie fotosensible, expuesta a la luz, será transformada por ella, provisional o permanentemente. Conserva la huella de la acción de la luz. La fotografía empieza cuando esta huella se fija más o menos definitivamente, se finaliza con vistas a cierto uso social".¹⁷⁰

- Desde el punto de vista **antropológico**. En este texto la definición viene a través de la historia.

¹⁶⁸ Batchen, op cit. p. 104.

¹⁶⁹ Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p. 143.

¹⁷⁰ Aumnot, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós, p. 173.

"La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente."¹⁷¹[Extraer de la memoria la presencia a fin de someterse al placer de la nostalgia]

También, puede ser entendida como **memoria**.

"La fotografía es un signo que, efectivamente requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo, mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la sustancia fotosensible: un rastro almacenado, un rastro memoria".¹⁷²

Como **índice** funciona como equivalente físico y material de la memoria mental.

"¿Fotografiamos para recordar? Porque siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria."¹⁷³

La fotografía como **experiencia** de un acto.

"Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta es que con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible".¹⁷⁴

De entre los autores que reflexionan sobre este asunto, cabe señalar los siguientes:

- **Jean-Claude Lemagny** como arte objetivo con el concepto clásico de perspectiva aérea.

"La fotografía es el arte de crear una sustancia concreta a partir de la nada de la sombra. Su libertad reside en el infinito número de maneras de proceder que son posibles".¹⁷⁵

¹⁷¹ Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p. 31.

¹⁷² Fontcuberta, Joan (2000). *El beso de Judas*. Fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, p. 78.

¹⁷³ Ibídem, p. 58.

¹⁷⁴ Dubois, Philippe (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, p. 11.

- Jacques Aumont, en su libro *La imagen*, la define como:

"Un objeto producido por la mano humana, en cierto dispositivo y siempre para transmitir a su espectador, de forma simbolizada, un discurso sobre el mundo real."¹⁷⁶

- Derrida dice de la fotografía:

"Marca lo que aparta de sí misma, interrumpe toda identidad en sí, toda reunión puntual sobre sí, toda homogeneidad en sí, toda interioridad en sí."¹⁷⁷

- Para Sontang, escritora:

"Es una manera de vencer al mundo con el ingenio, en vez de atacarlo frontalmente."¹⁷⁸

Sontang, aplica el comentario de Cartier-Bresson que para hacer una foto hay que pensar antes y después, nunca en el momento decisivo del *clic*. En ese instante la mente tiene que estar en blanco como una página que se haya de escribir. La intención, el pensamiento -en todo su recorrido- "se ha pensado antes", señala. Ahora pulsa -página en blanco- y después, ve y manipula.

La misma escritora señala la concepción surrealista en la que la fotografía aparece como

*(...) la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural.*¹⁷⁹

Y esta realidad de segundo grado se caracteriza por su marcado carácter polisémico:

¹⁷⁵ Yates, Steve (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona: G.G. Fotografía, p. 200.

¹⁷⁶ Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós, p. 276.

¹⁷⁷ Batchen, Geoffrey (2004). *Arder en deseos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 105.

¹⁷⁸ Sontang, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 127.

¹⁷⁹ *Ibíd*em, p. 81.

"Toda fotografía tiene múltiples significados, en efecto, ver algo en forma de fotografía es estar frente a un objeto de potencial fascinación. La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: Esta es la superficie. Ahora piensen,- o más bien sientan, intuyan- que hay más allá, cómo debe ser la realidad si esta es su apariencia. Las fotografías que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía."¹⁸⁰

He aquí, una mínima selección de la multiplicidad de enfoques, referencias conceptuales y problemas estéticos que dan un significado a la corta trayectoria de la fotografía.

2.2. Notas esenciales.- La anulación del realismo

Las notas esenciales son aquellas características que dotan de existencia a la fotografía. Con la lectura de manuales influenciados por las tendencias de los movimientos surrealistas, la nueva objetividad, la posmodernidad... germinan críticos de arte y filósofos que profundizan en estas características aportando matices enriquecedores. Muchas veces, se llega a la conclusión de que esas notas son más sencillas de lo que en ciertos libros se plantea. Veamos algunas de ellas.

2.2.1 El Marco: un fragmento del mundo

[borde, perímetro, recorte, fragmento, superficie]

"Marco": (Del germ. *mark; cf. nórd. mark, a. al. ant. marka). 1. m. Pieza que rodea, ciñe o guarnece algunas cosas, y aquella en donde se encaja una puerta, ventana, pintura, etc. 2. m. Ambiente o paisaje que rodea algo. ¹⁸¹

"Marco": (Del germ. "mark") *Armadura o adorno que refuerza o guarnece los bordes de una cosa; por ejemplo, de un espejo o un cuadro. Cornucopia, cuadro, escuadro, portarretrato,

¹⁸⁰ Ibídem, p. 42.

¹⁸¹ Real Academia Española (2001). Marco. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=marco&val_aux=&origen=REDRAE

tremó. Encuadrar, enmarcar. Paspartú, revocadura.//Armadura fija en donde se encaja una puerta o ventana al cerrarse. Cerco. Cabio, dintel, jamba, umbral. Jambaje. Quicio.//Paisaje o ambiente físico que rodea algo. Fondo.¹⁸²*Ambiente. (MM)

Al volver la mirada a la primera fotografía de Niépce, se observa que el autor plasma lo que se atisba desde la ventana en su cuarto de trabajo. La fotografía aparece así, ya de entrada, como desde el espacio interior, al exterior. Este espacio exterior viene dado en función del interior; esta relación es a la que se le denomina "marco".

Un tema recurrente en la historia del arte son los cuadros e imágenes de personas que miran desde la ventana, la puerta, el hueco que transporta a otras estancias o espacios. Translúcida u opaca, la ventana no deja de ser una confirmación de la necesidad de comunicarnos y ver lo que nos rodea; *salir para entrar en y traspasar* el umbral.

Además, el marco o -la ventana- pueden ser también, una metáfora del espacio privado y del público. La ventana protege dos mundos y su estructura lo muestra. Es un canal transportador de luz.

"El arte tiene en la ventana no solamente la metáfora del cuadro sino un gran protagonista escénico, aparece en la pintura del Renacimiento, en la pintura flamenca, en el impresionismo... en infinitos cuadros en los que alguien se asoma, desde dentro o desde afuera, convirtiéndola en un excusa para reforzar la iluminación, para dar profundidad a la pintura, para dotar de misterio a una escena de interior, para reforzar la soledad de una mujer, para dar esperanza a la dama que espera..."¹⁸³

La luz de ventana pictórica se sigue empleando como una fuente de recursos, inagotable en la representación, y forma parte de la puesta en escena de lo que se va a fotografiar.

¹⁸² Moliner, María (2002). *Marco. Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

¹⁸³ Rosa Olivares (2007). "A través de la ventana". *Exit: Imagen y Cultura*, nº 26.

"La fotografía establece un juego permanente con la mirada y con todos los utensilios que puedan convertirse en una prolongación de esa mirada. La ventana es, entonces, un objeto, un tema ampliamente utilizado."¹⁸⁴

Pocos días después del invento de la fotografía, Niépce describe su cámara; en ella, el cuadrado tiene un carácter de medida que pasará a ser en un futuro un formato, el marco de la superficie de la imagen.

"Como una suerte de ojo artificial, simplemente una pequeña caja cuadrada, de seis pulgadas de lado (poco más de 15 cm.) donde se coloca un tubo que puede ser alargado y que lleva un vidrio lenticular."¹⁸⁵

2.2.2 Marco versus encuadre

Si sustituimos la palabra "ventana" (marco) por la de "encuadre" en el objetivo de una cámara de fotos, se puede decir que, entre la fracción de realidad que ha sido eliminada y la que ha sido incluida, existe una diferencia; y que el fragmento que el encuadre enmarca es un ejemplo de la naturaleza en tanto que es signo. Es decir, se trata de la combinación de un concepto significado y una imagen significante que componen en su conjunto una entidad lingüística.

Al mismo tiempo que el encuadre del aparato fotográfico designa esta percepción de la realidad, este la controla y la estructura mediante el uso del punto de vista (...) o, mediante la elección de la distancia focal. Ayuda mucho saber mirar una imagen de la misma manera que los artistas lo hicieron; para ello, hay que tener en cuenta los procedimientos y las investigaciones que aplicaron.

En primer lugar, existe un tipo de imágenes tomadas en primer plano por autores surrealistas que plasman su modo de ver y encuadrar el mundo de una forma mecánica. Es decir, sin interrupción y de forma directa; es

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Fouque, Victor (1867). *La Verité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niepce: Sa vie, ses essais, ses travaux*. París: Librairie des Auteurs et del' Académie des Bibliophiles, p. 62.

como si tuvieran un piloto automático: billetes de autobús enrollados al azar, superficies de polvo... Lo más trivial. Así, comienza la creación de fotografías "involuntarias".

Esta forma "casual" permite que el espectador se fije en el encuadre – más original o absurdo-, que este sea admirado, representado o simplemente funcione silenciosamente como espaciamento. Tiene el poder de aislar o acotar con corrección lo externo de lo interno.

En segundo lugar, con la visión del encuadre surrealista, se llega al concepto de "suplemento". Concepto este, por el cual en los años 20 y 30 del horizonte fotográfico, emerge una forma particular de la mirada. El artista Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus, creará una teoría relacionada con este tema, en la que se afirma que el ojo humano es más imperfecto que el mecánico de la cámara, y que este absorbe el espacio seleccionado sin discriminación ninguna.

"En cierta ocasión mirando una fotografía que había realizado años antes desde una torre de puente en Marsella, su atención quedó concentrada como si se tratara de algo nuevo y de una obra ajena. "¡Qué hermosa forma!", dijo apuntando a una cuerda enrollada. "¡Nunca lo había visto antes!"¹⁸⁶

En efecto, la mirada humana es siempre capaz de descubrir algo nuevo en una imagen hecha técnicamente; la ventaja reside en el tiempo que se le puede dedicar a mirarla una y otra vez. En las fotografías que Moholy-Nagy crea, descubre, junto con el trabajo de otros artistas, como Rodhenko, Julio Bragalia y Lissitzky, el valor del trabajo artístico creativo y libre. En oposición a la representación entendida como copia de la realidad.

"Estos ojos, ven más rápido, con más precisión, bajo ángulos imprevistos, con visión macro, como un microscopio..., permite multiplicaciones de imágenes que hace posible la escritura de asociaciones y de la memoria."¹⁸⁷

¹⁸⁶ László Moholy-Nagy (1969). *Painting, Photography, Film*. (Versión inglesa de Janet Seligman). Cambridge: The MIT Press, p. 98. Tomado de Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 207.

¹⁸⁷ Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 127.

Después de todo, la investigación experimental de la naturaleza de los materiales y puntos de vista en la composición, como las placas de rayos X, vistas aéreas o fotomontajes con textos, se convierten en una nueva forma de construcción formal en la que interviene la mecánica industrial.

“El aparato fotográfico viste la desnudez de la carencia del ojo, lo arroja, lo refuerza y actúa como una especie de sustitución al aumentar las capacidades del cuerpo humano”.¹⁸⁸

En definitiva, la imagen fotográfica amplía la mirada humana llamándose “suplemento”. A la sazón, la mirada fotográfica se mide como la realidad objetiva *-está allí-* y la aportación personal del observador es decir, cómo mira esa realidad.

“La realidad se vio, de este modo, ampliada y reemplazada o suplantada por el suplemento supremo que es la escritura; la escritura paradójica de la imagen fotográfica.”¹⁸⁹

La cámara es un elemento intermedio entre el observador y la cosa fotografiada, ayuda a obtener la imagen según sus características, pero no la representa; la modela. La cámara puede convertirse en una usurpadora y desbancar al observador desde el punto de vista constructivo del marco. Le resulta fácil como máquina y aparato de perfección técnica. Así, al ampliar las formas que el mundo presenta a la mirada, el aparato mediatiza esta presencia y la prolonga, aumentando la visión humana.

2.2.3 Mirar, MEDIR, encuadrar

Resulta un gran condicionante para el artista comprobar la dificultad de la medida cuando se realiza un trabajo. En el caso de la fotografía, por una parte, nos encontramos con la medida real de cámara oscura y el material sensible a la luz que la contiene. Por otra, la imagen que se quiere conseguir siempre estará delante del autor, y en la superficie espacial se aplicarán las leyes de composición. ¿Cómo se mide? Al hilo de esta pregunta, Panofsky comenta sobre la obra de Pierre Mondrian del que estaba fascinado y dice que es (...) *esclavo del cuadrado sobre el que trabaja, que es decir esclavo de las restricciones que se ha*

¹⁸⁸ Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 127.

¹⁸⁹ *Ibíd.*

autoimpuesto.¹⁹⁰ Se mide al seleccionar con la cabeza y el ojo la porción del marco que llevará directamente al encuadre de la cámara.

*La perspectiva no es una reflexión intelectual sobre lo percibido por los ojos, sino el modo de ver a través del intelecto, primero con la mente y después con la vista.*¹⁹¹

Insistamos en que lo que se ve no es la transposición de la realidad, sino una nueva forma de observar la realidad: la fotográfica. La perspectiva es la manera que hace posible la visualización del espacio de una forma racional, es decir, según unas leyes intuitivas o experimentales. Su formulación a través de los tiempos es múltiple y posee diversos condicionamientos, unos formales y otros conceptuales: filosóficos, religiosos, sociales.

En un mundo administrado por imágenes, todas las fronteras del encuadre parecen arbitrarias. Cualquier cosa puede volverse discontinua, cualquier cosa puede separarse de cualquier otra: basta con encuadrar el tema de otra manera. Gombrich en su ensayo *Meditaciones sobre un caballo de juguete* comenta:

“Así pues, la idea de la imagen como representación de la realidad exterior a ella misma conduce a una interesante paradoja. Por un lado, nos obliga a referir toda figura y todo objeto mostrado a esa realidad imaginaria a que se alude. Esta operación mental sólo puede completarse si la imagen nos permite inferir, además de la forma externa de cada objeto, también su tamaño relativo y su posición. Nos lleva a esa racionalización del espacio que llamamos perspectiva científica, por la que el plano de la imagen se convierte en una ventana a través de la cual mira el mundo imaginario creado por el artista para nosotros.”¹⁹²

¹⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹ Cfr. Panofsky, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

¹⁹² E.H. Gombrich (2002). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. 2ª ed. Madrid: Ed. Debate, p. 10.

La imagen que se crea dentro del marco (ventana) forma un nuevo contexto de la realidad. Hemos extraído una parte del todo y, en esa parte, todo tiene significado, es un documento que da testimonio de la unidad en tanto que "lo-que-estaba-ahí-en-un-momento-dado".

Ahora bien, el hecho de marcar espacios destruye la simultaneidad de la presencia: es lo mismo que presentar las cosas en secuencia o bien una detrás de otra, o externas una con respecto a la otra, ocupando células comparadas. Son estos espacios los que nos permiten comprender, tal como lo habían visto Brecht y Aragon, que no miramos la realidad sino un modo contaminado por la interpretación y la significación. Es decir, una realidad dilatada por los vacíos y blancos que constituyen las condiciones formales preliminares para la existencia del signo.

"La teoría de la armonía y la proporción de la Bauhaus estaba relacionada con la del Renacimiento, pero en vez de emplear un espacio finito definido por las leyes de la perspectiva, plantea un espacio infinito en el cual estas leyes ya no tenían aplicación."¹⁹³

2.2.4 Transparencia

[transparencia, translucidez, diafanidad, lucidez, luminosidad, claridad, limpidez, nitidez, opaco, turbio]

"Transparente": (Del lat. trans-, a través, y parens, -entis, que aparece). 1. adj. Dicho de un cuerpo: A través del cual pueden verse los objetos claramente. 2. adj. Dicho de un cuerpo: translúcido. 3. adj. Que se deja adivinar o vislumbrar sin declararse o manifestarse. 4. adj. Claro, evidente, que se comprende sin duda ni ambigüedad.¹⁹⁴

"Transparente": (De "trans-" y el lat. "parens, -entis", que aparece; var. menos frec. "trasparente"). 1 adj. Se aplica a lo que permite ver a su través, como el cristal. También, a cosas que, por ser muy finas o poco densas, permiten percibir algo a su través; como la gasa.

¹⁹³ VV.AA. (2001). *Arte del siglo XX*. Madrid: Taschen, p. 180.

¹⁹⁴ Real Academia Española (2001). Transparente. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.). Recuperado de http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=transparente&val_aux=&origen=REDRAE

2 Se aplica a lo que se puede captar o conocer en su verdad íntegra, de modo más o menos inmediato. 3 m. Cualquier tela, papel, vidrio, etc., que se coloca para atenuar la luz de una ventana o un foco. Vidrio con dibujos o un letrero, que se coloca delante de una luz para que se vea o lea lo dibujado o escrito en él, por transparencia; particularmente, como anuncio.¹⁹⁵

Un estudio sobre la relación de semejanza con otras prácticas, como por ejemplo la pintura, ayuda a una reflexión más clara a este respecto. Siguiendo con el concepto del marco, que une las dos técnicas, -pintura/fotografía- se puede decir que cuando observamos una fotografía no se tiene la sensación de que la imagen esté sobre el soporte como puede ocurrir con una pintura al ver la intensidad de la pincelada. La imagen, por su formulación físico-química y por estar sobre un soporte sensible a la luz, está protegida en el interior del soporte. No sale, está dentro y el soporte **es** transparente. Deja ver la imagen con toda brillantez. Esta cualidad la dota para ser una técnica intermediaria de lo real. Aunque se pueda manipular, no será, siguiendo el ejemplo de la pintura, una adaptación directa.

“La cualidad crucial de la fotografía es que la superficie de la imagen es invisible, o parece invisible. (...) Es la invisibilidad de la superficie lo que es tan dramático. Lo que experimentas en las fotografías en el momento de ver lo representado en la fotografía, es la invisibilidad de la superficie.”¹⁹⁶

También el aparato mecánico deja pasar la luz a través del objetivo. Cuanto más translúcido, más luminosidad tendrá la escena y mejor captará el marco y su composición.

“(...) la fotografía es transparente. Quien lo dice, y lo dice desde la primera frase de un artículo de 1946 sobre Edward Weston y Walker Evans, es el hombre que más ha hecho por popularizar el mainstream (corriente principal) de la pintura abstracta, por relegar el referente social en la pintura moderna a lo “literario” (...) Este hombre, todos lo reconocemos, es Clement Greenberg.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ Moliner, María (2002). *Marco. Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

¹⁹⁶ *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall* (2006). Barcelona: Gustavo Gili, p.57.

¹⁹⁷ Clement Greenberg (New York, 1909 - 1994) Crítico de arte estadounidense relacionado con el expresionismo abstracto.

El artículo empieza así: "La fotografía es el más transparente de los medios concebidos o descubiertos por el hombre".¹⁹⁸

En efecto, dos medios artísticos, que comparten la nota esencial del "marco", se distinguen en algo esencial: "la transparencia". La fotografía no oculta lo que ve, sin embargo, la pintura es opaca. Si la cámara rastrea el mundo con su velocidad, el lienzo lo escudriña lentamente. Todo cuadro pintado es una construcción; también la fotografía, pero con otra metodología. Por su pigmentación, la pintura sobre el soporte es opaca y la fotografía transparente.

Ahora bien, esta "transparencia" no implica una reflexión directa de la realidad, sino que esta puede estar construida por la perspectiva, que se procura distintos puntos de vista. Esto es común a la fotografía y a la pintura. Es el caso, por ejemplo de Cézanne:

"(...) Todo Cézanne está ahí, en esa mancha blanca que avanza hacia el frente del propio plano pictórico arrastrando todo el espacio, que endereza la superficie del agua sin negar su horizontalidad, que organiza la unidad del cuadro alrededor de un punto que no es el punto más alejado del ojo, como en la perspectiva, sino el punto más próximo."¹⁹⁹

Esta misma idea se aplica a una inmensa mayoría de imágenes fotográficas que no quieren ser copia de la realidad aunque lo parezcan. El engaño estará en la perspectiva, que es donde se practica el engaño óptico. Esta aparente analogía

"En las naturalezas muertas, esta función la desempeña un punto realmente próximo, por ejemplo el reflejo sobre una manzana o una naranja, y Cézanne era totalmente consciente de ello."²⁰⁰

¹⁹⁸ VV. AA. (2004). *La confusión de los géneros en la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 45.

¹⁹⁹ WAA, op cit. p. 49.

²⁰⁰ *Ibidem*, pp. 49-50. Cfr. Gasquet, Joachim (1978). *Conversations avec Cézanne*. París: Macula. Cézanne explica: "Quiero decir que en esta naranja que estoy pelando, en una manzana, en una bola, en una cabeza, existe un punto culminante y dicho punto está siempre -a pesar del efecto terrible: luz, sombra, sensaciones de color- situado lo más próximo a nuestro ojo. Los bordes de los objetos se deslizan hacia otro punto situado en vuestro horizonte".

Esto mismo cabe apreciarlo en la pintura de tradición bizantina.

“Me recuerdan un poco a la tradición bizantina de la perspectiva invertida, donde la presencia simultánea y equivalente de varias escenas en el mismo cuadro comunica una espacialidad imposible, una especie de discontinuidad que obliga a los espectadores a moverse hacia atrás y hacia delante y a mirar el cuadro desde diferentes distancias”.²⁰¹

2.2.5 El noema= esto ha sido

“**Noema**”: Pensamiento como contenido objetivo del pensar, a diferencia del acto intencional o noesis. Es término frecuente en la fenomenología.²⁰²

“**Noema**”: (Del gr. "nóema") m. Fil. En la fenomenología, conjunto de lo que se piensa condicionado por la noesis.²⁰³

El tema principal del libro *La cámara lúcida*, de Barthes, es el estudio y reflexión de la fotografía como huella de realidad a través de la dolorosa experiencia personal del fallecimiento de su madre y la búsqueda de su imagen como recuerdo existencial.

*“Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre.”*²⁰⁴

El libro transcurre en el comentario de algunas fotografías seleccionadas *a priori* que existen para él.

²⁰¹ *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall* (2006). Barcelona: Gustavo Gili, p. 50.

²⁰² Real Academia Española (2001). Noema. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=noema>

²⁰³ Moliner, María (2002). Noema. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

²⁰⁴ Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p. 33.

*"La fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: (...) el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir."*²⁰⁵

Barthes se deja llevar por sus propias sensaciones y no encuentra nada más que un referente pertinaz que siempre está ahí; su investigación le lleva a encontrar el noema de la fotografía. La fotografía para Barthes sólo adquiere valor con el paso del tiempo. Por tanto, las imágenes que aparecen nos remiten al origen de la fotografía.

*"Es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto."*²⁰⁶

Justificar la elección de ese momento y no otro, de aquel objeto y no otro o, de aquella nube y no otra para realizar una fotografía, resulta objetivamente inviable, pues depende de factores imposibles de controlar. Así pues, la fotografía es inclasificable.

Studium y punctum. Por otro lado, Barthes establece dos distinciones a la hora de mirar una fotografía. Una llamada "studium", relacionada con la cultura y el gusto, y la otra, punctum, relacionada con el "pinchazo" (Barthes) o corte que se produce al mirarla.

*"Como espectador solo me interesaba la fotografía como "sentimiento". (...) como una herida. (...) Veo, siento, luego noto, miro y pienso."*²⁰⁷

Además, existe un tipo de fotografía que, aunque posee el *studium*, carece por completo de un destello que atraiga o lastime al espectador. Es lo que llama *fotografía unaria*. Con ella busca la unidad compositiva, según los cánones del momento, nos habla de la época, los vestidos, la fotogenia... Puede formar imágenes triviales, o quizás sólo compositivas, no se salen del marco, no se desdoblan. Siempre están codificadas, pueden gritar pero nunca herir. En definitiva "nada que decir".

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 34.

²⁰⁷ Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p. 58.

"Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo."²⁰⁸

En este grupo se puede encontrar la fotografía pornográfica y la de reportaje. Barthes encuentra dificultad en establecer una regla que relacione el *studium* (objetivo y reglado) y el *punctum* (subjetivo y anárquico); más bien será una especie de convivencia.

"Se trata de una copresencia."²⁰⁹

En cambio, el *punctum*:

"Muy a menudo es un "detalle", es decir un objeto parcial."²¹⁰

"Tiene una fuerza de expansión a menudo metonímica."²¹¹

"En ocasiones puede llenar toda la foto."²¹²

"Mientras, el *studium* está siempre codificado, el *punctum* no lo está."²¹³

"Tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo está en ella."²¹⁴

Crea también el *punctum un campo ciego*.²¹⁵

Es como si fuera un más allá del campo.²¹⁶

²⁰⁸ Ibidem, p. 86.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem, p. 89.

²¹¹ Ibidem, p. 90.

²¹² Ibidem, p. 93.

²¹³ Ibidem, p. 100.

²¹⁴ Ibidem, p. 105.

²¹⁵ Ibidem, p. 106.

²¹⁶ Ibidem, p. 109.

*Mueve en mí una gran benevolencia, casi ternura. (...) no hace acepción de moral o buen gusto; (...) puede ser mal educado*²¹⁷

Es la naturaleza privada de la experiencia lo que define el *punctum*, toca de alguna manera y puede llegar a conmover. Así, Burgin²¹⁸ resume con gran lucidez que la importancia de *La cámara lúcida* reside en:

“El énfasis puesto en la participación activa del espectador en la producción del significado/afecto de la fotografía.”²¹⁹

Estas dos maneras de aprehender la misma fotografía es lo que se puede decir de la foto del fotógrafo – *studium*– y la foto del espectador –*punctum*–.

“La naturaleza que habla de la cámara es distinta de la que habla al ojo.”²²⁰

Hablar a la cámara significa dejar una huella físico-química que a través de un tiempo, también cuantificable, dirá al ojo humano qué ha visto o registrado. En efecto, al realizar la fotografía, por ejemplo, de una persona se puede ver su gesto pero no su actitud interna. En la medida que la duración de la exposición – al captar la imagen que se fotografía– sea más larga, más “fisionomía” del personaje se verá, es decir, la imagen que se forma quedará con más resolución y nitidez en el soporte. Así, llega un momento en el que el personaje de forma inconsciente relaje el semblante y vuelva a su gesto “original” despojándose de su máscara aparente. Además, si la copia conseguida en su valor añadido, aporta hermosura el personaje fotografiado es fotogénico.

“La fotogenia es en la foto lograda, lo que nos afecta, lo que me afecta (un yo indefinidamente singularizado, variable con cada uno de nosotros). Con su noción de *punctum*, Barthes no ha hecho sino culminar esta definición, dándole una expresión deliberadamente subjetivizada”.²²¹

²¹⁷ Ibídem, p. 63.

²¹⁸ Victor Burgin (Sheffield, 1941) Artista y ensayista.

²¹⁹ Burgin, Victor (2004). *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 71.

²²⁰ Benjamin, Walter (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, p. 26.

Ahora bien, la fotogenia, además de subjetiva, resulta ambigua.

“La cámara lúcida es, principalmente, una evocación de intencionalidad²²² en cuanto que se esfuerza por invocar la imagen de una persona amada a través de la intermediación de una instantánea.”²²³

2.2.6 Desdoblamiento

“Desdoblamiento”: 1. m. Acción y efecto de desdoblar. 2. m. Fraccionamiento natural o artificial de un compuesto en sus componentes o elementos. 3. m. explicación.

“Desdoblar”: 1. tr. Extender algo que estaba doblado. U. t. c. prnl. 2. tr. Formar dos o más cosas por separación de los elementos que suelen estar juntos en otra. U. t. c. prnl. ²²⁴

“Desdoblar”: 1 tr. y prnl. *Extender recta una cosa que está doblada. 2 Convertir una cosa en dos o más iguales: “Desdoblar un cargo. La lente desdobla la imagen”.²²⁵

En los años 20, Moholy-Nagy (Bácsborsard, 1895 - Chicago, 1946) comentaba que el genio de la fotografía consiste en la capacidad para ofrecer una imagen objetiva. Para él, el fotógrafo es un “observador ideal” de carácter impersonal, que mira con cierta distancia el referente.

“Un retrato objetivo: lo individual fotografiado de tal modo que el resultado no sea enturbiado por intenciones subjetivas.”²²⁶

²²¹ Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós, p. 328.

²²² Un concepto crucial para la fenomenología es el de “la intención”: las cosas existen para mí solamente en cuanto *activamente* “pienso en” ellas en la conciencia (no percibo las cosas *pasivamente*). Cfr Burgin op. cit, p. 62.

²²³ Burgin, op. cit, p. 71.

²²⁴ Real Academia Española (2001). Desdoblamiento. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=Desdoblamiento>

²²⁵ Moliner, María. (2002). Desdoblar. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

²²⁶ Sontang, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 132.

"La no ambigüedad de lo real, la verdad de la situación cotidiana está al alcance de todas las clases."²²⁷

Difícil tarea esta, ya que solo en algunas ocasiones una imagen es autosuficiente en el sentido de que en ella, como en la concepción de la literatura de Flaubert, no hay intromisión subjetiva personal por parte del narrador y/o fotógrafo. Estas imágenes son objetivas porque en ellas no hay desdoblamiento en el proceso. El peligro que tiene es su copia por parte de otros, y su repetición hasta llegar al desprestigio. Este tipo de imágenes pueden caer en la vulgaridad y crear un tipo de fotografía, que tendrá cierto descrédito, a la que Moholy denomina "unaria".

Una imagen puede ser autosuficiente cuando el autor la dota de un carácter atemporal, a veces de forma inconsciente; es decir, por mucho que pase el tiempo, esa imagen nos devolverá un recuerdo prístino encerrado en el interior de todo ser humano. Parafraseando a Robert Frank (Zúrich, 1924) tiene que haber algo en la fotografía que contenga señales de la humanidad del momento.

Por el contrario, cuando no se utiliza la cámara pero si se apoya en sus elementos técnicos (luz y material fotosensible), no existe desdoblamiento real. Es la técnica del fotograma directo. Esta práctica se utilizó mucho como divertimento con los simpatizantes de la imagen. Así Moholy-Nagy,²²⁸ al eliminar el aparato técnico, se queda con la esencia del hecho conocido, tal cual. En un ensayo publicado en 1936 comenta:

"La fotografía crea o amplía ocho variedades de la visión: la abstracta, la exacta, la rápida, la lenta, la intensificada, la penetrativa, la simultánea y la distorsionada."²²⁹

Necesariamente no se tendrá en cuenta la ampliación de la mirada al saber que una imagen fotográfica es una detención en el tiempo, un hecho que produce un golpe de discontinuidad junto con un suceso

²²⁷ Sontang, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, p. 271.

²²⁸ László Moholy Nagy (Bácsborsard, 1895 - Chicago, 1946). Como pintor y fotógrafo, desarrolló un arte no figurativo y construyó sus obras a partir de elementos puramente visuales. La publicación "Pintura, Fotografía, Film", aparecida en 1925, constituye el octavo volumen de los *Libros de la Bauhaus*; uno de los principales pilares de la fotografía.

²²⁹ Sontang, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 132.

fotografiado. Abstracta o rápida, la imagen originada en el principio del acto y mirada en el presente crea una distancia insondable que, por la costumbre, ya no se registra como tal.

Sin embargo, solo cuando en el espectador aparece el dolor u otra sensación, la memoria vuelve al origen de la imagen y la distancia desaparece. La imagen puede ser compartida solo por su descripción literaria, pero no por su visión. En el libro *La cámara lúcida*, Barthes describe entre otras imágenes, la fotografía del invernadero. En esta aparece su madre y, como persona celosa de su intimidad, no la muestra; sería manifestar una herida que al mirarla duele. Es la más pura emanación de lo referido, su impresión en el alma y el tiempo individual. La fuerza de ese libro de Barthes radica en el clímax que se mantiene a través de la narración personal y subjetiva.

2.2.7 El "aura"

""aura"": Viento suave y apacible // hálito, aliento, sopro // favor, aplauso, aceptación general.²³⁰

""aura"": (Del lat. ""aura"", del gr. "aúra", de "áo", soplar) 1 (lit.) f. *Viento suave y refrescante. Brisa, céfiro. 2 Irradiación luminosa de carácter paranormal que algunas personas perciben alrededor de los cuerpos.²³¹

Las palabras ""aura"" y ""arte"" son objeto de estudio en el filósofo Walter Benjamin (Berlín, 1892 – Portbou, 1940). Estas, en cada etapa de su corta vida, sufrirán distintas modificaciones en proporción a la evolución de su pensamiento. En la introducción de la edición castellana a su libro *Iluminaciones II comenta Jesús Aguirre:*

“Sólo quien ha amado los objetos, quien ha callejeado por calles atestadas de atestados escaparates, pudo idear el concepto de ""aura"", clave en el Benjamin maduro que, marxista

²³⁰ Real Academia Española (2001). “aura”. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=aura>

²³¹ Moliner, María. (2002). “aura”. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

melancólico, se enfrenta con el arte, con la sensibilidad, con la era industrial. Las cosas tienen "aura" cuando son capaces de levantar la vista y devolverle la mirada a quien las mira."²³²

Relacionada con el espectador, el "aura" se establece como una especie de mimesis, conexión, comunicación o radiación que penetra por ósmosis en la persona que mira dejándose empapar por lo que contempla. Así por ejemplo en una ciudad, una persona que diariamente recorre su línea de trayecto acostumbrado, puede experimentar un descubrimiento al levantar la mirada. Si lo reducimos a la persona que fotografía Sontang da la clave:

"La apoteosis de la vida cotidiana, y el género de belleza sólo revelada por la cámara -un rincón de la realidad material que el ojo no percibe en absoluto o normalmente es incapaz de aislar; o la vista panorámica, como desde un avión-, éstos son los principales objetivos de la conquista del fotógrafo."²³³

Y conquista también de las personas que miran después la imagen fotografiada. Así Benjamin dice:

"Pero ¿qué es propiamente el "aura"? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el "aura" de esas montañas, de esa rama."²³⁴

Las coordenadas espacio-temporales de Benjamin ofrece en términos bastante vagos la dicotomía de la imagen...

²³² Jesús Aguirre en la Introducción a la obra de Walter Benjamin (1998). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Ed. Taurus, p. 14.

²³³ Sontang, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 173.

²³⁴ Benjamin, Walter (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, p. 42.

Del mismo modo, las copias que se realizan a través de medios mecánicos como la fotografía ofrecen la posibilidad de acabar con esa forma de mistificación personal de la obra para dársela a una máquina – una forma de independencia-, o también, cabe la posibilidad de multiplicarla infinitamente. En este sentido, una difusión masiva de las imágenes habitúa al espectador a ver los elementos más destacados a primera vista en contraposición de otros más sutiles que incluso son esenciales.

Las siguientes citas, contienen las mismas ideas redactadas en distintos momentos

La liberación del objeto de su envoltorio, la destrucción del "aura", es distintivo de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo en el mundo ha crecido tanto actualmente que, a través de la reproducción, sobrepasa también lo irrepetible.²³⁵
Quitarle al objeto su envoltura, demoler el "aura", es signatura de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo crece tanto en el mundo que, a través de la reproducción, lo localiza hasta en lo irrepetible.²³⁶

Sobrepasar o localizar lo irrepetible en un objeto es encontrar, prosaica y sin tensión, su imagen hasta llegar hasta la vulgaridad y crear en el espectador una influencia nefasta. La semejanza existente entre un original y sus copias dependerá, por un lado, de la calidad de estas, y por otro, de la sensibilidad, cultura y contexto social que posea el observador. Siempre será cuestión de apreciación y percepción en su significado más profundo.

Benjamin aporta como valor decisivo *la constante preocupación de Baudelaire por conseguir captar esa mirada donde se apaga la magia de la lejanía*²³⁷. En los dos artistas existe un fondo romántico que les lleva al

²³⁵ Benjamin, Walter (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Primera redacción). Traducción española de Alfredo Brotons en *Obras I*, 2. Madrid: Abada, p. 17.

Recuperado (26.06.2012) en <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/obra.php?id=2>

²³⁶ Benjamin, Walter (2007). *Pequeña historia de la fotografía*. Traducción española de Jorge Navarro Pérez en *Obras II*, 1, Madrid: Abada, p. 394. Recuperado (26.06.2012) en <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/obra.php?id=27>

²³⁷ Benjamin, Walter (2008). *Los pasajes. Obra de los pasajes*. (1ª ed). Juan Barja (trad.). Madrid: Abada, p. 6. Recuperado (27.06.2012) en <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=21>

ideal utópico, en este caso el “aura” inmortal de la obra de arte. Esta posee una autoría y un carácter histórico importante. Sin embargo, el “aura” que existe entre los coetáneos del artista siempre será distinta del tiempo actual.

“La perceptibilidad de que se habla no es otra ya que la del “aura”, una cuya experiencia estriba por lo tanto en la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o el que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el “aura” de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada.”²³⁸

La reproducción masiva de la imagen –las copias- supone un crecimiento de la capacidad de consumo popular. Basta visitar las tiendas de los museos y encontrar con mayor o menor gusto reproducciones de obras de arte antes insospechadas. Actualmente, ¿ha perdido la imagen su “aura”?

En definitiva, se puede afirmar que para que exista “aura” en una imagen, se tiene que dar una relación de tres componentes: el creador, el técnico y el cultural. La Historia demuestra como la fotografía ha entrado en los museos sin perder su “valor de culto”, sin renunciar a la doble calidad de multiplicación y copia apta para reproducirse.

*Mirar es una acción compleja, y ninguna gran pintura comunica su valor y cualidad sin preparación ni instrucción. Además, las personas que disfrutan menos de la visión de la obra original después de ver la copia fotográfica son, por lo general, las que han visto muy pocos originales.*²³⁹

2.2.8 Lo auténtico

“Auténtico”: Genuino, puro, castizo, verídico, legalizado, confirmado, certificado positivo: positivo, innegable, acreditado, cierto, seguro, real, verdadero, original, propio.

²³⁸ Benjamin, Walter (2008). *Sobre algunos motivos en Baudelaire. Obras I, 2*. Madrid: Abada, p. 253.

<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=21>

²³⁹ Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, p. 207.

"Auténtico, -a": (Del lat. *authentĭcus*, y este del gr. *αὐθεντικός*). 1. adj. Acreditado de cierto y positivo por los caracteres, requisitos o circunstancias que en ello concurren. 2. adj. coloq. Honrado, fiel a sus orígenes y convicciones. 4. f. Certificación con que se testifica la identidad y verdad de algo. 5. f. Copia autorizada de alguna orden, carta, etc.²⁴⁰

"Auténtico, -a": (del lat. "*authenticus*", del gr. "*authentikós*", que tiene autoridad) 1 adj. Se aplica a las cosas que son realmente lo que aparentan o lo que designa el nombre que les es aplicado: no falsas o falsificadas. Legítimo, verdadero. Apto para servir de testimonio legal. Castizo, de pura cepa, *cierto, lo que se dice..., efectivo, genuino, legítimo, lo que se llama..., positivo, propio, *puro, *real, de pura sangre, todo un..., de veras, verdadero. Garantía, sello. *Falso, de imitación. 2 (ant.) Se aplicaba a los *bienes heredados que estaban sujetos a alguna carga.²⁴¹

Toda obra de arte se caracteriza por su existencia irrepetible en el lugar donde se encuentra: el aquí y ahora. En "este lugar" y en "este tiempo", el "aura" hace referencia exclusivamente a lo original.

*La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica.*²⁴²

Para que la imagen sea auténtica tuvo que haber un espacio, una línea, un punto que pudiera ser la huella de ese instante de tiempo. Sin embargo, la sucesión en el proceso de imagen real y su reflejo sean simultáneos, siempre tuvo que existir antes el original.

Aunque de las primeras placas de cristal no se pueden hacer copias, pronto se descubre el negativo gracias a Talbot. De esta forma, se obtienen copias ilimitadas de fotografías. Este hecho, de múltiples originales,

²⁴⁰ Real Academia Española (2001). Auténtico. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=aut%C3%A9ntico>

²⁴¹ Moliner, María. (2002). Auténtico. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

²⁴² Benjamin, Walter (1973). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, p. 22.

desmonta la idea del original y erosiona toda la ontología del arte. ¿Cuál pasaba entonces a ser el auténtico resultado de la creación? La creación misma.

En el siglo XX se cambia el concepto del “el arte por el arte” por el “arte objetual”. Así, Walter Benjamin comenta que en el arte de la época de las reproducciones técnicas como la fotografía, “lo que se atrofia es el “aura””.²⁴³ Para él, esto será una vía que exprese la destrucción del Arte Clásico y compruebe que, en la reproducción, la distinción entre copia y original puede carecer de sentido en términos absolutos.

“El proceso es sintomático; su significación marca por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones ponen su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible, le confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.”²⁴⁴

Del “aura” no hay copia. El personaje/objeto fotografiado tiene que someterse a las características de una cámara que después, dará una imagen-espejo que todo el mundo podrá ver. La fotografía es transportable y se puede multiplicar.

“El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad.”²⁴⁵

Por otra parte, desde el punto de vista del autor, lo auténtico se identifica con la transparencia y el impacto visual. Así Robert Frank se limita a ser honrado cuando declara que *para producir un auténtico documento contemporáneo el impacto visual tendría que ser tan fuerte como para anular la explicación.*²⁴⁶

²⁴³ Ibídem, p. 22.

²⁴⁴ Ibídem, p. 23.

²⁴⁵ Benjamin, Walter (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Primera redacción). Traducción española de Alfredo Brotons en *Obras I*, 2. Madrid: Abada, p. 13.

Recuperado (26.06.2012) en <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=22>

²⁴⁶ Sontang, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, p. 160.

Este tipo de impacto se resume en mostrar lo que se mira sin recatos de una forma clara. Casi siempre, estas imágenes, poseen una identidad/verosimilitud tan fuerte con la realidad, que hasta podría parecer que el ser (lo referido) y el parecer (la imagen) llegan a confundirse.

"Yo estoy siempre mirando afuera, tratando de mirar hacia adentro. Tratando de decir alguna cosa que sea verdad. Excepto lo que está allí afuera... y lo que está allí afuera esta siempre cambiando."²⁴⁷

"Frank esperaba hasta asegurarse que lo que veía por el visor fuera exactamente lo que quería fotografiar."²⁴⁸

"Intento atrapar lo que he visto y oído, lo que he sentido. ¡Lo que sé! No existe un momento decisivo. Hay que crearlo. Tengo que hacer lo necesario para que aparezca delante de mi objetivo."²⁴⁹

Para otros, también está el reino de lo falso, el simulacro, el secreto de descifrar empleado como trampa. Es el estatus de no parecer y no ser. Otra forma de mirar mentalmente.

"Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. (...) Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad."²⁵⁰

Fontcuberta, parte de su propia experiencia como artista en la que basa el principio de la conciencia fotográfica como mentira; una proposición cínica a la que contesta: *es posible*. Efectivamente, según la intención del fotógrafo puede haber todo tipo de falsedad o verdad aunque estas no limitarán la autenticidad de la imagen.

²⁴⁷ Frank, Robert. Fotógrafos. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.radiomontaje.com.ar/fotografos/robertfrank.htm>

²⁴⁸ *Ibíd.*

²⁴⁹ Lucas, Antonio (2008, 18 de junio). "La América callada de Robert Frank". *El Mundo*.

Recuperado (28.06.2012) en <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/18/cultura/1211072717.html>

²⁵⁰ Fontcuberta, Joan (2000). *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 15.

Otro matiz de esta técnica es que por su carácter fragmentario no abarca la totalidad de una idea y por lo tanto se conoce una parte del todo. En este sentido se la puede considerar falsa. De esta forma Doisneau en una entrevista en el año 1977 comenta:

“La fotografía es muy subjetiva. La fotografía no es un documento sobre el cual pueda hacerse un informe. Es un testigo falso, una mentira. (...) es una imagen física que contiene cierta cantidad de documentación.”²⁵¹

En efecto, una imagen posee parte de la documentación de “algo” pero no lo abarca.

“Se ha demostrado que los dos mitos reinantes de la fotografía – el que defiende que las fotografías son verdad y el que defiende que no lo son- están fundados en la misma praxis, factible en el mismo lugar, en el estudio, en el momento de transformación histórica que vivía en aquel lugar.”²⁵²

En opinión de Rocco Mangieri:

“El texto visual que se reconoce como fotografía en el interior de nuestra cultura ha tenido y tiene una especial predilección por crear, como signo, un intenso efecto de verosimilitud visual o proceso de iconización, sin renunciar a la estrategia del “cuaderno de apuntes” o al “encuentro fenomenológico.”²⁵³

2.2.9 Unicidad = Ensambladura

[único, irrepetible, sólo, singular]

²⁵¹ VV.AA. (2001). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 106.

²⁵² VV.AA. (2003). *Indiferencia y singularidad*. (Picazo, Gloria/ Ribalta, Jorge eds.) Barcelona: Gustavo Gili. p. 227.

²⁵³ Mangieri, Rocco (2001). *Las fronteras del texto: miradas semióticas y objetos significantes*. Murcia: Editum, p. 72.

“Único, ca”: (Del lat. *unīcus*) Solo y sin otro de su especie/extraordinario, excelente).²⁵⁴

“Único, ca”: .1) **Excelente**: excelente, impar, señero, magnífico, insuperable, notable, ideal, sublime, inmejorable, solitario. 2) **raro**: raro, original, extraño, insólito, nuevo, excepcional, extraordinario, asombroso, sorprendente, impresionante, tremendo, inigualable, inolvidable. 3) **personal**: personal, exclusivo, propio, especial, característico, distintivo, preciso, típico, representativo, individual. 4) **sólo**: sólo, mero, indiviso, uno, unitario, puro, unidad, indivisible, mismo, incomparable, disparejo, simple, sencillo.²⁵⁵

La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensambladura en el contexto de la tradición histórica.

“Quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento.”²⁵⁶

También avanza en experiencia. La tradición es algo vivo y cambiante. La cualidad original de la ensambladura de la obra de arte en el contexto de la tradición, encuentra su expresión en el culto. Las obras más artísticas surgieron, primero, al servicio de lo mágico; después, de lo religioso. Lo comprobamos en el proceso ritual de la fundación de las ciudades. También en el sentido de culto que tiene una imagen de los seres queridos.

Es importante que el “aura” no se desligue de su función ritual. Cuando el rito empieza a ser útil, la obra artística cobra su carácter único; sin embargo en la medida que el culto se seculariza, se masifica. Entonces deja de tener la orientación hacia el origen. Por otra parte, esa orientación hacia el principio le dará el carácter de auténtico, sustituyendo su valor de culto.

²⁵⁴ Real Academia Española (2001). *Único. Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=%C3%BAnico>

²⁵⁵ Moliner, María. (2002). *Único. Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

²⁵⁶ Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 19.

De esta forma, de la placa fotográfica, es posible la obtención de muchas copias; por lo que, preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno.

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad: el valor cultural y el valor exhibitivo de la obra artística.

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir, en toda la línea, al valor esencial. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno resulta casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por última vez el "aura" en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces –superándolo– el valor exhibitivo al cultural.

"La reproductibilidad entraña también una domesticación del "aura", que ahora está al alcance de todos: la bola de cristal se hace bombilla fabricada en serie, se hace globo, juguete barato para las manos de los niños. Cuando el criterio de autenticidad desaparece, es el contexto social y político el que determina el sentido de la obra de arte." ²⁵⁷

La reproductibilidad desligó al arte de su fundamento cultural, y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión. En definitiva, la fotografía provoca un desplazamiento o movimiento de la teoría clásica del arte cambiando a posiciones y conceptos nuevos. Se sabe que el arte como concepto nombrado en el Renacimiento llega con dificultad a finales del siglo XX para ser remplazado por el régimen audiovisual. Se pasa de la representación ilusoria *-imagen vista-* a simulación numérica a través de su visionado.

²⁵⁷ Benjamin, Walter. Catálogo exposición *Walter Benjamin. Constelaciones* (17.11.2010- 6.2.2011). Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 41. Recuperado (26.06.2012) en <http://www.circulobellasartes.com/evento.php?s=exposiciones&id=109>

“Las tres cesuras mediológicas de la humanidad –escritura, imprenta, audiovisual– dibujan en el tiempo de las imágenes tres continentes distintos: el ídolo, el arte, lo visual. Cada uno tiene sus leyes. Confundirlos es causa de tristezas inútiles.”²⁵⁸

2.2.10 Espaciamiento y Redoblado de los Dadaístas

[alejar, apartar, distanciar, desunir, separar, extender, dilatar, esparcir]²⁵⁹

“Espaciar”: (Del lat. *spatiāri*). Poner espacio entre las cosas/ esparcir/ difundir /Separar las palabras, las letras o los renglones con espacios o regletas.²⁶⁰

“Espaciar”: 1) alejar: alejar, apartar, distanciar, desunir, separar. 2) extender: extender, dilatar, esparcir.²⁶¹

La profesora Rosalind Krauss interpreta como procedimiento importante el concepto *redoblado* utilizado en las vertientes dadaístas y surrealistas.

Atrapar el instante de una fotografía es fijar su presencia; es proporcionar a la imagen de simultaneidad y unidad *lo que estaba ahí en un momento dado*.

El espaciamiento son los espacios que permanecen lisos al trabajar en una superficie la técnica del *collage* dada. Cada elemento del *collage* es independiente; es decir, los huecos que se crean al crear al ensamblar las piezas. Es el que crea el ritmo formal del espaciamiento, el *pas de deux* que proscribe la unidad del instante, que crea el interior del instante, un sentimiento de fusión.

²⁵⁸ Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós, p. 176.

²⁵⁹ SIGNUM. Espaciar. Diccionario de sinónimos. Recuperado de http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?p=espaciar&page=search&vkb=&base=&prefbase=&newinput=1&st=3&diff_examples=1&l=en&category=cat13

²⁶⁰ Real Academia Española (2001). Espaciar. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=espaciar>

²⁶¹ María Moliner. Espaciar. *Diccionario de uso del español*. Recuperado de http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?p=espaciar&page=search&vkb=&base=&prefbase=&newinput=1&st=2&diff_examples=1&l=en&category=cat4

*"Es el redoblamiento el que hace surgir la idea de que al original se le ha añadido su copia. El doble es el simulacro del original, no es más que su representante."
Aparece en segundo término, como acompañamiento, solo puede existir como representación, como imagen. Pero desde el momento que lo vemos al mismo tiempo que el original, el doble destruye su singularidad intrínseca.*

"La duplicación proyecta el original en el ámbito de la diferencia, de lo diferido, del cada-cosa-a-su-tiempo, del florecimiento de los múltiples en el interior de uno."²⁶²

A esta sensación de lo diferido, de la apertura de la realidad sobre el tiempo de un suspiro, la llamaremos, según Derrida, el espaciamiento. Pero el redoblamiento no sólo transforma la presencia en secuencia, también designa el primer elemento de la cadena como elemento signifiante: transforma la materia bruta en la formación codificada de un signifiante.

"El espaciamiento es la señal de una rotura de la experiencia instantánea de la realidad, una ruptura que provoca una secuencia. El encuadre fotográfico siempre se percibe como rotura en el tejido continuo de la realidad; ahora bien, la fotografía surrealista insiste mucho sobre el encuadre para convertirlo en un signo legible, un signo vacío."²⁶³

2.2.11 Huella de la imagen

"Vestigio": Rastro, traza, estampa, surco, residuo, impresión, / **marca**, señal, indicio, trazo, indicación, contraste, signo/**memoria**, evocación, recuerdo, reminiscencia.²⁶⁴

²⁶² Kraus, Rosalind (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: FotoGGrafía, p. 119.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 124.

²⁶⁴ SIGNUM. Vestigio. Diccionario de sinónimos. Recuperado de http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?l=en&page=search&p=huella&vkb=&base=signum&prefbase=&action=&category=cat13&st=3&diff_examples=1

“Huella”: (De hollar). Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa. /Señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa. /Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo. /Impresión profunda y duradera.²⁶⁵

“Huella”: (De "hollar") ("Dejar, Marcar la, Quedar"). Señal que dejan en el terreno por donde pasan o en el sitio donde se posan, la planta del pie. Cualquier cosa que queda por efecto de una acción o un suceso después que pasan. Rastro, señal, traza, vestigio. Marca dejada por una lámina o forma de imprenta en el sitio donde se estampa.²⁶⁶

¿Es la fotografía una huella o, más bien, un tipo de formalización? La foto es siempre una imagen de lo que nunca va a volver a suceder, de un tiempo que ya fue. Se sabe que la fotografía es una huella, un calco de lo real. Es una marca obtenida por un procedimiento fotoquímico, ligada a objetos concretos con los que se relaciona a través de una relación de causalidad paralela a la que existe con la huella digital. *“La imagen sólo existe para ser vista por un espectador históricamente definido.”*²⁶⁷

“Una fotografía no es solo una imagen (en el sentido que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.”²⁶⁸

Al retroceder en la historia y volver al origen, se advierte que la imagen existe; también está unida semántica y existencialmente con la noción de muerte. Antiguamente, en los ritos funerarios, al pretender la perpetuación del ser querido se realizaban copias en cera u otros materiales para recordar y tener presente al amigo.

²⁶⁵ Real Academia Española (2001). Huella. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=huella>

²⁶⁶ SIGNUM. Huella. Diccionario de sinónimos. Recuperado de

http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?p=huella&page=search&vkb=&base=&prefbase=&newinput=1&st=3&diff_examples=1&=en&category=cat13

²⁶⁷ Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós, p. 207.

²⁶⁸ Sontang, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, p. 216.

Una imagen en Roma, era algo que se refería a una plancha de cera. Esta se modelaba encima del cuerpo del difunto. *El imago* funcionaba como un doble cuerpo que transcendía a la ceremonia del momento y constituía una verdadera presencia, legal y física. Mientras que el cuerpo era incinerado y enterrado, *el imago* se utilizaba para la deificación del muerto. Más tarde se realizaba un segundo funeral de carácter público en el que se quema el *imago* en una pira. Es el paso/tránsito de lo profano a lo sagrado (*consecratio*). Así, sin corrupción, aparecerá simbólicamente el noble difunto en el Olimpo de los dioses.

"De la misma manera que las sepulturas fueron los museos de las civilizaciones sin museos, nuestros museos son tal vez las tumbas apropiadas a las civilizaciones que ya no saben edificar tumbas."²⁶⁹

Más tarde en la Roma Antigua se comprueba que las máscaras mortuorias no se observan cadavéricas – imagen de la persona fallecida. En la máscara se reconocen las mejillas redondas y los ojos muy abiertos –el personaje goza de vida. Un claro ejemplo son los retratos de All Fayun (Egipto. s. IV d.C.), consideradas también las primeras fotos carné conservadas en la historia.²⁷⁰ Comunes con la fotografía en su carácter y función -identifican al personaje y ofrece, un recuerdo para la familia- difirieron en la técnica. Su aproximación al gesto originario, mirada frontal, tamaño más pequeño que el natural, ofrece una aproximación al retrato fotográfico contemporáneo. Realizado con la técnica griega de pintura a la encáustica, muestran a quien los miran unas representaciones de gran calidad; en ningún momento el espectador piensa que la imagen estaba enterrada, sin un futuro visible. El pintor o artesano que recibe el encargo traspasa el umbral de la muerte, pinta para la eternidad, dicho de otro modo, narra una nueva realidad: el *spectrum*.

"Existía una relación especial entre el pintor y el retratado. El retratado todavía no se había transformado en modelo, y el pintor todavía no se había convertido en un agente de la gloria futura."²⁷¹

²⁶⁹ Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 21.

²⁷⁰ Cfr. catálogo de la exposición "*Retratos de Fayun+Adrian Paci: sin futuro visible*". Museo Arqueológico de Madrid. 31.06. al 24.07 de 2011.

²⁷¹ Berger, John (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus, p. 62.

La máscara mortuoria y la interpretación de Barthes en *La cámara lúcida* sobre la imagen tienen el mismo significado: "esto ha sido" y nunca se podrá negar que "estuvieron allí". Las referencias, en este caso personas, son tan reales como perecederas.

Lo mismo ocurre con los enterramientos góticos, las posturas yacentes tienen cuerpo de resucitados, gloriosos y mejoran su versión original. En definitiva, la imagen tiene mejor calidad en aspecto aparente que el difunto real. Así pues, la figura escultórica era tan real y objetiva como dice su aspecto.

"La muerte es primero una imagen, y sigue siendo una imagen."²⁷²

La fotografía es una forma más de inmortalizar la vida caduca tanto de personas como de objetos cuyo significado inconsciente debe ser la presencia de la muerte. De este modo, Barthes garantiza la veracidad de un pasado que, aunque no pueda recuperarse, al menos, confirma que estuvo allí.

"El más allá trae la meditación de un más acá. Sin un fondo invisible no hay forma visible. Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros."²⁷³

"Lo importante en la fotografía es que la foto tenga una fuerza constativa, y que lo constativo de la fotografía no ataña al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de la autenticación prima sobre el poder de la representación."²⁷⁴

Tal innovación provocó una nueva forma de mirar; el hombre queda fascinado por su capacidad de reproducir una imagen lo más parecido a lo que se ve. Esta mirada se desarrolla conforme avanzan los descubrimientos técnicos y científicos, y conforme surjan distintos géneros en el medio como el retrato, el

²⁷² Bachelar, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos (La tierra y las ensoñaciones del reposo)* París: José Corti, p. 312. Tomado de Debray, Régis (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 24.

²⁷³ Debray, Régis (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación, p.26.

²⁷⁴ Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, p. 155.

paisaje, la botánica, etc. También se crea un nuevo lenguaje con códigos específicos a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. Es muy probable que los primeros fotógrafos no tuvieran conciencia del alcance de su aportación a la historia de la imagen.

Como nota aclaratoria parece necesario precisar que el término “fotografía” confunde con facilidad el término común social, descriptivo, genérico y el específico, asociándolo a nociones ejemplares y únicas definidas por el mundo del Arte.

“(...) esta confusión lingüístico-ontológica origina que el término en mayúsculas se maneje como si fuera el término en minúsculas: una pseudo cualidad que, en realidad, es una construcción normativa y exclusiva aparentar ser una actividad genérica, descriptiva, inclusiva, universal, etc. A través de una supuesta universalidad, una aparente naturalidad y una calidad objetiva, estos paradigmas esconden su origen cultural y su autoridad social-institucional.”²⁷⁵

Según Walter Bénjamin, en *Obra de los pasajes*: “La huella es aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás (...). En la huella nos apoderamos de la cosa, el “aura” se apodera de nosotros.”

Los fotógrafos surrealistas utilizaron mucho el concepto de espaciamento y redoblamiento como registro de ese trozo preciso de la realidad del cual la fotografía no es más que la huella fiel. Aquí, la fotografía sirve para producir una paradoja: la de la realidad convertida en signo o, también, la de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espaciamento, en escritura. Este es el movimiento que se halla en el núcleo mismo del pensamiento surrealista.

“Es justamente esta percepción de la realidad en tanto que representación la que forma el concepto de lo Maravilloso y de la Belleza convulsa.”²⁷⁶

²⁷⁵ González, Laura (2005). *Fotografía y pintura. ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, p. 11.

²⁷⁶ Aragon, Louis (1925). “Idées”, *La Révolution Surréaliste*, nº abril, p. 30. Aragon lo definió de este modo: “Lo Maravilloso es la contradicción que surge en la realidad”.

2.3 Las coordenadas de toda nota esencial: (espacio/tiempo)+luz

La fotografía se desarrolla en el espacio y el tiempo teniendo estos elementos como materiales primarios. El tiempo nos permite secuenciar, separar intervalos y comparaciones, pero también como sistema de medición nos hace posible contrastar y cuantificar el movimiento de las cosas.

“La imagen fotográfica está ontológicamente comprometida con un instante de tiempo, se encuentra atada a una fecha concreta: el momento (y el espacio) en el que se concibió, en contigüidad física con su referente.”²⁷⁷

La fotografía no puede abandonar su *noema* (esto ha sido). Su acto fotográfico nos remite al origen, de ahí que su identidad tenga que ver con sus expectativas o inquietudes de que la imagen se grabó en un tiempo que nos permitía discernir, clasificar o archivar.

Con una intención tan utópica como tentadora, siempre se ha querido dominar el tiempo, evitar su finitud. De esta forma surge, como figura de su ambición, la temporalización de la eternidad que haría posible el control de la muerte.

Por una parte, Walter Benjamin llega a plantear una sugerente idea que consiste en unir la producción fotográfica y la conceptualización de la historia en la medida que las dos intenten fijar y enmarcar elementos relacionados con el binomio espacio-tiempo.

“El grado en que cada recuerdo y pensamiento pueden pertenecer a la posibilidad de repetición, reproducción, citación e inscripción determina su relación con la fotografía. Igual que la cámara trata de fijar un momento en la historia, el pensamiento aspira a trasladar la historia al ámbito de los conceptos.”²⁷⁸

²⁷⁷ Mah, Sergio (2010). “El tiempo expandido”. Catálogo colectivo Photo España. Madrid: La Fábrica, p. 13.

²⁷⁸ Cadava, Eduardo (1997). *Words of light*. Nueva Jersey: Princeton University Press, p. 18. Tomado de *El tiempo expandido*. Catálogo colectivo Photo España 2010. Madrid: La Fábrica, p.15.

Se puede profundizar con más intensidad en el concepto de tiempo en la medida que la noción del “instante”, aun siendo una de las cualidades de lo fotográfico, no constituye una cualidad cerrada en la imagen -detenida y única-, ya que esta se presta a prolongaciones creativas y proyecciones imaginarias.

Por consiguiente, esta cuestión de la ampliación del concepto de instante, nos sitúa frente a un doble sentido. Por una parte, suspende el movimiento, y por otra, demuestra que la inmovilidad es una relativa imposibilidad puesto que el instante está vivo de tiempo y movimiento.

El hombre está en una constante demostración de lo que hace. El ojo y la mente experimentan, siempre que los incite, una fijación. Así, se puede decir que hay una inteligibilidad. Un modo de conocer a través de la fotografía.

“Existe una forma de experimentar y pensar que sugiere una coherencia fotográfica. (...) La fotografía no admite únicamente la representabilidad del tiempo, sino que además posibilita la producción del tiempo (su tiempo), pero se trata de un tiempo alargado y nómada porque no queda fijado a un único lugar, y porque está potencial e indefinidamente lleno y vacío de todos los tiempos posibles.”²⁷⁹

Se confirma que el tiempo, por su naturaleza técnica, es una práctica en la que se distinguen muy bien los tiempos del espectador que mira y el del momento de la toma de la imagen. La interrupción de la imagen no deja de ser de “corte en seco”, pero que a su vez deja volar a la imagen en el momento de su mirada. Thierry de Duve señala en su libro *Pose et Instantané ou le paradoxe* lo siguiente:

“El ahora no significa el presente de la acción, sino el poder irreal de la representación; el entonces designa un pasado concluido, pero en el cual el presente de acción sigue siendo el punto de fuga imaginario.”²⁸⁰

²⁷⁹ Mah, op cit, p. 17.

²⁸⁰ Duve, Thierry (2005). *Pose et instantané, ou le paradoxe photographique*. Sergio Mat (ed.), A imagen-cesura. CML/Público, Lisboa, p.32. Tomado de *El tiempo expandido*. Catálogo colectivo Photo España 2010. Madrid: La Fábrica, p. 16.

Por lo tanto, la precariedad de la fotografía, nos remite a distintos tiempos que no se pueden quedar circunscritos en la relación testimonial de la toma sino que admite múltiples dimensiones, interrumpidas e incalculables; distintas todas ellas a las caras de un cristal.

“En este contexto, la discontinuidad de la fotografía fue uno de los principales medios de pervertir el tiempo objetivado, dado que su fijación provoca ansiedad estética y epistemológica, suscita un silencio narrativo y semántico que hace la imagen abierta y sensible a todos los juegos interpretativos y psicológicos, así como las vicisitudes de los afectos, los deseos y los traumas.

Este vacío por el que se enredan el pensamiento y la imaginación, es un lugar de soplo y de deambulación involuntaria”.²⁸¹

Con todo lo expuesto, no se nombra de forma consciente la palabra “luz”. Es el elemento esencial para que exista la fotografía; si se tuviera solo el binomio espacio/tiempo también se incluiría la escritura, pero la fotografía es *escritura con luz*.

Natural o artificial, la luz siempre está sometida en proporción del binomio. Consigue ser la portadora de la vida de la imagen y de su estilo. Las imágenes negativas se revelan sin luz para, posteriormente, verse como imagen-luz. Parece difícil mirar una imagen sin ver en ella detenido el tiempo y el espacio; materializa la realidad vista.

²⁸¹ Ibídem. Photo España 2010, p.17.

3. Visiones urbanas. Últimas décadas del siglo XX

Selección subjetiva con diversas miradas

3.1 Fotografiar la urbe. El espacio en dos dimensiones

“La historia de la pintura desde Manet hasta hoy, pasando por el cubismo sintético y Matisse, puede caracterizarse como la de un gradual abandono de la pintura de representar la realidad – o la de un abandono por la realidad del poder de la pintura para representarla.”²⁸²

En efecto, la representación de realidad resulta enormemente complicada. Con el intento de centrar este apartado, que pide respuestas al mundo del arte, aclaro ciertos aspectos, como la imposibilidad de analizar esta última época del siglo XX con las metodologías tradicionales de carácter simbólico; puesto que el análisis de la vida cotidiana crea otro tipo de cultura. Para este cambio los historiadores del arte se valen, de forma general, en tres tipos de claves:

1°.- La compleja geografía física y política de París en el periodo de la reconstrucción de la ciudad, por parte del barón Haussmann, queda emplazada con su iconografía haussmaniana.

2°.- La filtración de la cartografía parisiense por parte de Baudelaire a través de sus obras y, una segunda filtración, por la interpretación de Walter Benjamin de las obras de Baudelaire.

3°.- Deriva del intento de re-cartografiar la ciudad desde abajo con motivo de las agitaciones de Mayo del 68.

Estos tres mapas permiten situar el texto en el tercero, ya que los dos primeros están asimilados en capítulos anteriores.

²⁸² Michael Fried, *Modernist Painting and Formal Criticism*, en *The America Scholar*, otoño de 1964, reimpresso en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p.770.

“La revista británica *Screen* tomó la delantera de la teoría francesa en el proyecto de aunar la crítica marxista de la ideología y un enfoque posestructuralista de la formación de la subjetividad: compartiendo no pocas fuentes y ambiciones, de principios a mediados de la década de los setenta el ala más sofisticada de la historia social de la historia social del arte había ampliado su horizonte teórico allende la Escuela de Francfort para familiarizarse debidamente con autores como Lacan, Barthes, entre otros.”²⁸³

La crítica de arte se vuelve anglosajona y da un salto al continente Americano, sin despreciar a la europea. El campo de acción se amplía.

3.2. Fotografiar la urbe = ‘Moderno’

“En los primeros momentos de la fotografía, las construcciones y monumentos se convirtieron en temas privilegiados de la nueva técnica. Vista desde la ventana de Gras de N. Niépce, como la primera imagen obtenida con negativo, Ventana enrejada de W. H. F. Talbot, representan motivos arquitectónicos.”²⁸⁴

En las primeras imágenes urbanas aparecen edificios de carácter estático. Las viviendas resultaban ser uno de los motivos más atractivos y recurrentes para fotografiar. Esto es debido a las largas exposiciones de tiempo que se necesitaban para conseguir una imagen nítida dentro de la cámara. En primer lugar, es un elemento inmediato de la realidad humana, un tema evidente y materia prima en cualquier exploración del contexto. Además, por el hecho de aparecer continuamente como prioritario en las escenas de ciudad, se convierte a menudo en protagonista de la vida urbana tan característica de lo Moderno.

²⁸³ Crow, Tomas (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, p. 160.

²⁸⁴ Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André (1986). *Historie de la Photographie*. París: Bordas, pp. 15-17. Tomado de Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

3.2.1 Moderno=Nuevo

Una de las características de la arquitectura del siglo XX es su eclecticismo; esto supone una gran variedad de estilos que resultan inabarcables. Así, conforman una nueva y constante visión de renovación del paisaje urbano mundial: con las cualidades del hormigón con su poesía, descubierta por Le Corbusier²⁸⁵; la cadena del cristal del Expresionismo Europeo, o el concepto de estructura como portadora de una idea filosófica, por Mies van der Rohe...²⁸⁶Sin olvidar la proyección de nuevos espacios difusos, sin límites, por Toyo Ito; o la formación de estructuras contundentes con formas puras, geométricas y de proporción por Rem Koolhaas.

Un ejemplo de la relación entre lo nuevo y lo moderno se comenta en el catálogo de la exposición del *Poema del ángulo recto* de Le Corbusier

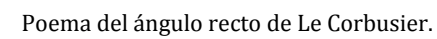
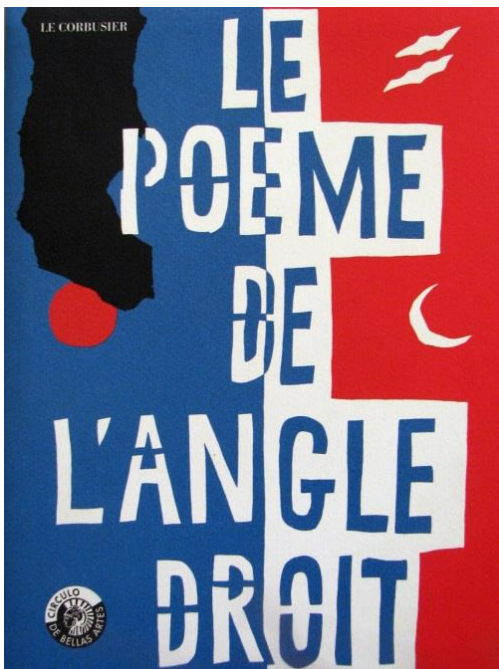
²⁸⁵ Cfr. el libro publicado por el Círculo de Bellas Artes con motivo de la exposición *El poema del ángulo recto (Le poeme de l'angle droit)*.

Recuperado (26.06.2012) en http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-libros.php?ele=8&_pagi_pg=6

Cfr. Recuperado (26.06.2012) en

[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/El_siglo_de_Le_Corbusier_\(4377\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/El_siglo_de_Le_Corbusier_(4377).pdf)

²⁸⁶ “He de aclarar que en inglés se llama a todo *structure*. En el resto de Europa no. A una casucha, nosotros le llamamos casucha, no estructura. Por estructura entendemos una idea filosófica. La estructura es el todo, de arriba abajo, hasta el último detalle, con las mismas ideas” (Mies van der Rohe). Tomado de Kenneth Frampton (2008). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 163.



"Siempre se ha dicho que Le Corbusier era un racionalista que deseaba construir edificios como máquinas, y es verdad, pero no toda, y este libro es la otra parte de la verdad. Es el aspecto poético que había detrás de toda aquella arquitectura mecanicista. Me gusta mucho comparar el Poema del ángulo recto con la obra de Baudelaire porque representa la obra poética que permanece oculta siempre detrás de la obra de arte."²⁸⁷

En efecto, detrás de cada proyecto pensado existe técnica y espíritu. Dos cualidades inseparables de cualquier artista.

"La palabra moderno deriva de modo, lo que está de paso. La idea de transformación continua por la irrupción de lo nuevo será, pues, una noción inherente a lo moderno."²⁸⁸

También el filósofo Leonardo Polo ofrece una interesante definición de "moderno":

"Las modas pueden ser entendidas de manera superficial, pero la palabra moda viene de *modus*, y *modus* significa "mientras" (de *modus* viene "moderno". *Moderno* es lo que está en nuestro *mientras*) [...] Pero la moda es algo que le va al hombre. Es un modo de estar en el tiempo. Las modas son múltiples, epocales, variadas, son un '*mientras*'".²⁸⁹

"Mientras", equivale a duración en el tiempo de ese *modus* fugaz que vive el instante del arte; en este caso la fotografía.

²⁸⁷ http://www.elpais.com/articulo/portada/Le/Corbusier/alquimista/elpeputec/20060329elpepspor_5/Tes

Julia Luzán. Recuperado (12.12.2011) Juan Calatrava director de la Escuela de Arquitectura de Granada y Comisario de la exposición en el Círculo de Bellas Artes "El poema del ángulo recto: Le Corbusier y la síntesis de las artes" 4.4.2006-28.5.2006

²⁸⁸ González, Laura (2005) *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, p.39.

²⁸⁹ Polo, Leonardo (1998) *Quién es el hombre*. Madrid: Rialp, p. 54.

3.3. El espacio urbano

El término “espacio” tiene un equivalente en alemán: *raum*. Esta palabra posee un concepto más limitado como “un fragmento de la totalidad de los espacios”.²⁹⁰

Esta aclaración la ofrece Heidegger cuando, en 1935-1936, escribe el ensayo *El origen de la obra de arte*.²⁹¹ Heidegger concibe el espacio desde el punto de vista artístico como algo referido al cuerpo físico; de esta forma el cuerpo humano es capaz de pensar construyendo el espacio en relación a otros objetos y espacios. Es *un ser en el mundo comprometido*²⁹² con el espacio, y este se va abriendo con el espaciamiento y construyendo por el hombre.

El espacio de la cultura además de tener unas formas significativas, conserva una carga emotiva de la memoria personal y colectiva; el espacio geográfico se hace ciudad y se convierte en un lugar. El lugar no es el espacio que pertenece a la persona, sino aquél al que se pertenece.

“Mientras que la influencia dadaísta, vía Marcel Duchamp, va a dar origen en los Estados Unidos a la objetualización del pop art y, por extensión, a los objetos específicos del Minimal art, cayendo el arte norteamericano en un elaborado reduccionismo formalista, en Europa las influencias dadá y del surrealismo correrán por otros caminos y tendrán en el marco de la vida urbana, en la ciudad, su campo de actuación.”²⁹³

Ya se ha visto como las imágenes de la ciudad aparecen junto con el invento fotográfico. La primera imagen donde aparece la figura de una persona es en el *Boulevard du Temple*, de París. Esta, tiene un punto de vista picado. Los edificios decimonónicos que se observan son el resultado del trazado urbanístico de Haussmann.

²⁹⁰ Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio*. Madrid: Akal, p.14.

²⁹¹ Recuperado (26.06.2012) en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm.

²⁹² Maderuelo, op Cit. p. 14.

²⁹³ Ibídem, p. 163.

3.3.1 Cambio de escala

Conseguir la fotografía de ciudad en su totalidad resulta imposible desde el punto de vista relativo a la escala humana. Esta mirada ofrece partes del espacio arquitectónico pero nunca su totalidad. Al elevar el punto de vista de la cámara al plano cenital se abarca mayor espacio. Por una parte, se puede mirar desde la ventana de un edificio, desde el tejado; también las vistas en globo agrandan la visión arquitectónica de la ciudad. Por otra, con los avances técnicos se captan las ciudades desde grandes alturas, a 10^2 mts se ven bien los coches, a 10^3 mts se observan los barrios, a 10^4 mts dependiendo de las dimensiones, se puede abarcar la ciudad entera, a 10^6 nos muestra regiones, y así hasta el infinito.

La mirada fotográfica cambia de la escala relativa del hombre a la cósmica, o por el contrario, a la escala macro o la microscópica. Imágenes renovadoras, nuevas, modernas que amplían horizontes en la visión del mundo²⁹⁴.

3.3.2 El espacio plano

La arquitectura creadora de trazados limpios y transparentes en la urbe, centra su punto de interés más en la búsqueda de la esencia de la forma que en el espacio mismo. Así, con la influencia del arte abstracto, el trazado urbanístico se va despojando de lo superfluo y queda reducida la atención al espacio entendido como superficie. Por otra parte, la influencia del Cubismo como Vanguardia interpreta el espacio como superficies vacías, sin ornato decorativo. El Futurismo considera el espacio igual que el cubismo con el incremento de movimiento simultáneo.

²⁹⁴ <http://www.powersof10.com/> [en línea] Véase página oficial del documental y libro que se editó con motivo de la investigación hecha en 1957 sobre la escala relativa del universo en factores de diez. En 1998 es incluida en el Registro Nacional de películas de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos como “bien cultural de significación histórica y estética”. 1.11.2011



Potencias de diez. Cómo se mira el mundo con cambios de escala.

Análogamente se observa como Kandinsky (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944) o Mondrian (Amersfoort, 1872 - Nueva York, 1944), pintores teóricos de la abstracción, apenas utilizan la palabra espacio. Todo queda reducido a dos dimensiones en las que hay abatimientos, giros, descomposiciones, etc. De tal forma que pueden ser contemplados analíticamente. Este procedimiento se remonta a principios del siglo XIX cuando Gaspar Monge²⁹⁵ formula las leyes del sistema diédrico y de la geometría descriptiva. Un modelo antiguo con aplicaciones nuevas.

La superficie, lo plano es lo moderno; así, el territorio, el mapa por afinidad también. Los fotógrafos comienzan su andadura con imágenes estáticas, de carácter cotidiano o monumental realizadas con luz natural.

La prolongación de lo fotográfico se materializa en la unión del espacio interior / exterior de una casa: la arquitectura. Esta es habitabilidad, experiencia real del espacio; y la fotografía, como técnica de dos dimensiones, parece reducirla a una plana abstracción, una sombra en blanco y negro o color sometida por su visión monocular.

- Giro del espacio a través de la cámara: Alexander Rodchenko (San Petersburgo, 1891 – Moscú, 1956)

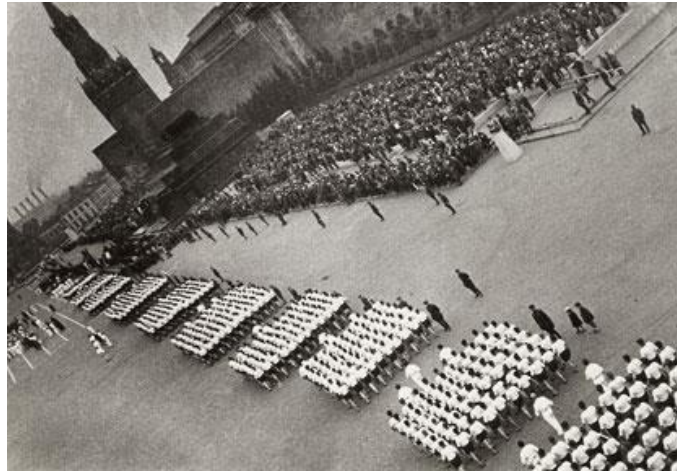
Una de las mejores formas de captar un fragmento de ciudad según el artista Alexander Rodchenko es:

“Los de ‘hacia abajo desde arriba’, o ‘hacia arriba desde abajo’ y sus diagonales.”²⁹⁶

El cambio subjetiviza la escena haciendo más difícil su comprensión que, por el contrario, antes se realizaban con la mirada frontal dando una información más verosímil. En estas situaciones el artista es el que se mueve al subir o bajar con la cámara para cambiar el punto de vista.

²⁹⁵ Gaspar Monge (Beaune, 1746 - París, 1818). Matemático fundador de l'Ecole Polytechnique de París.

²⁹⁶ Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 203.



Rodchenko. Obsérvese los distintos puntos de vista de las imágenes. El último es un fotomontaje.

Sin embargo, existe una rica tradición de fotografía de arquitectura. Jean-Claude Lemagny señala dos aspectos que hacen de la fotografía un procedimiento adecuado para la descripción de los espacios habitables.

En primer lugar, su capacidad para representar las superficies, la textura de los materiales, y en segundo, la posibilidad que ofrece de documentar el devenir de la construcción; su vida posterior más allá del estricto plan arquitectónico.

“Documentar su historia y su actualidad en relación con el roce de la existencia. No tanto lo arquitectónico en sí como su empleo: cortinas en las ventanas, tiestos de geranios en los balcones, tenderetes bajo los soportales, los accidentes azarosos de la utilización del edificio. Allí donde el arquitecto creador debe oscurecerse ante “la vida que retoma sus derechos”, el fotógrafo creador debe estar más presente que nunca para recoger el devenir del edificio, siempre el mismo y sin embargo ya diferente.”²⁹⁷

Así pues, el fotógrafo no debe limitarse a representar al edificio, sino convivir con él, unir su vida a la suya, documentarlo desde su nacimiento con hormigón y estructuras hasta su muerte en la ruina. Así se construye su biografía reinventando la imagen del edificio.

Cuando la nueva arquitectura y una visión fotográfica innovadora se han encontrado en un lugar y un momento determinado, surge la interesante representación. El edificio es más que un espacio habitable, se convierte en todo un ejemplo de vida y pensamiento. Las mejores imágenes son las que se han hecho antes con el pensamiento; han sido vividas. Los cambios más sintomáticos en esta cuestión se dan en la década de los 60 – 70. Es entonces cuando se cuestionan los avances técnicos, la industrialización, surge el movimiento *hippie* y los pacifistas con motivo de la guerra de Vietnam. Haz el amor y no la guerra, la vuelta al mundo rural.

- *Cubismo fotográfico: Gordon Matta Clark (Nueva York, 1943 - 1978)*

Uno de los artistas más representativos en el recorrido del margen es el arquitecto/artista Gordon Matta Clark hijo de dos pintores surrealistas²⁹⁸. Su propuesta consiste en deshacer el espacio creado en las ciudades como

²⁹⁷ Lemagny, Jean-Claude (1992). *L'Ombre et le temps*. París: Nathan, pp. 144-146.

²⁹⁸ Roberto Matta (Santiago, 1911 - San Paolo de Civitavecchia, 2002) y Anne Clark (London, 1914- 1997).



Secuencia de un corte.



Gordon Matta Clark. *Conical Intersect*, 1975. [b/n A las sales de plata. 25,3x20,3cm]



La plasmación de la imagen a través de la superposición de fotografías a modo de collage crea un espacio cubista. Son puntos de vista imposibles.

respuesta crítica al fracaso de la arquitectura moderna como un esfuerzo humanitario. Son acciones con claro tinte político utópico-anarquista. En sus acciones perfora forjados, muros y entramados haciendo visibles espacios realmente invisibles. Utiliza edificios inhabitados o a punto de ser demolidos y, posteriormente, compone fotográficamente el hecho.

En un primer momento las imágenes poseen valor documental y de registro de la acción; verá más tarde evolucionar hacia un uso más reflexivo y cuidado de la práctica fotográfica -siendo indispensables sus instantáneas en el proceso de sus intervenciones. El resultado ofrece múltiples miradas con una estética del *collage* muy expresiva; se observa lo imposible de ver, la fusión de diversas vistas en una imagen única. Dicho de otra manera es una cartografía de la memoria.

¿Qué piensa y quiere transmitir a través de sus intervenciones? ¿artificio, destrucción, ruina? interior/exterior-vertical/horizontal-vacío/lleño son conceptos utilizados por Matta Clark. Resulta significativo el querer.

Esos cortes conforman una suerte de narración gráfica y textual que explica tanto el proceso de la obra como su contexto interno. Sus viajes al subsuelo de la ciudad pretendían descubrir espacios sin nombre, lugares ocultos. "Tengo interés en una expedición al subsuelo: una búsqueda de los espacios olvidados y enterrados bajo la ciudad. Esta actividad debería sacar el arte de la galería e introducirlo en las cloacas",²⁹⁹ señalaba Matta-Clark.

La intensidad y complejidad de las imágenes despiertan curiosidad o rechazo. El paso de la dimensión espacial (arquitectónica) a la plana (fotografía) acentúa en un primer momento la confusión y pérdida que se aclara con una mirada atenta y reflexiva. Posiblemente, sin intención, Matta Clark innova a través de la fotografía el lenguaje cubista analítico con el consiguiente esmero del cuidadoso equilibrio entre el realismo y la abstracción.

En definitiva, se trata de evidenciar la ambigüedad del límite tratando de unir a través de cortes y secciones la unión del espacio privado de la casa con el espacio público exterior. Parte de su discurso estuvo siempre en

²⁹⁹ Vásques Rocca, Adolfo (2008). "Matta-Clark, Gordon. Anarquitectura y deconstrucción". *Escáner Cultural*, Revista de Arte contemporáneo y nuevas tendencias, Nº 107.

Recuperado (26.06.2012) en http://www.argchile.cl/publicacion_anarquitectura.htm

consonancia con el intento de acortar distancias en unir el recorrido del lugar físico con el recorrido visual en el papel fotográfico; siempre ligadas lo más posible a la realidad de las sensaciones perceptivas y corporales.

“Su obra, que él se encargó de definir como hermenéutica marxista, posee la belleza convulsa de un tiempo de crisis vivido desde la lucidez. Matta-Clark es un antihéroe moderno y uno de los primeros artistas de la posmodernidad. Él, en definitiva, transformó en arte lo que las organizaciones ciudadanas, partidos y sindicatos no querían, no podían u olvidaban hacer: perseverar en el proyecto moderno de emancipación.”³⁰⁰

Sus *performances* fueron poco visitadas por estar situadas, principalmente, en zonas periféricas, en espacios olvidados de la ciudad.

“Personne en Amérique en dehors de New York n’a jamais vu – très peu de personnes les ont vus- aucun de mes projets[...] Je préfère voir les gens qui se déplacent à travers l’espace que j’ai crée, qu’ils aient un contact direct avec mon travail.”³⁰¹

Proporciona una visión muy rompedora y novedosa de la [otra] ciudad occidental. La ciudad es un texto colectivo que explora los espacios olvidados. Es considerado el precursor del deconstructivismo³⁰².

³⁰⁰ Corbeira, Darío (2006, 1 de julio). “Matta-Clark, el artista destructor”. *El País* (supl. *Babelia*). Recuperado (26.06.2012) en http://www.elpais.com/articulo/arte/MattaClark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart_1/Tes

³⁰¹ Russi-Kirchner, J. “Entrevue Gordon Matta-Clark”. (Cat. expo.) *Gordon Matta-Clark*. Institut Valencia d’Art Moderne 1992-1993. “Nadie en Estados Unidos fuera de New York ha visto –muy pocas personas lo han hecho- ninguno de mis proyectos (...) Prefiero ver a las personas que se desplazan a través de la obra que he creado, que tengan un contacto directo con mi trabajo”.

³⁰² VV.AA. (2001). *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen, p. 770. Cfr. Wines, James (1989). *The Slippery Floor*. Papadakis, Andreas (1989). *Deconstruction, Omnibus Volume*. Londres: Academy Editions, p. 138.

- *Espacio inédito: George Rousse (París, 1947)*

Su elección es la de un nómada de no-lugares en los que intervienen como soporte edificios abandonados o en ruinas (espacio), el dibujo y el color, y como arte final, la fotografía. El resultado es una compleja imagen de gran atractivo donde juega con el engaño óptico y la anamorfosis. Lo que se ve en la fotografía como objeto diferenciador del resto de la imagen, no puede ser capturado en la realidad del espacio tridimensional; así construye su universo personal creando espacios nuevos e inesperados.

“En effet, je réorganise le monde visible en un espace inédit et imprévu, mais le projet de l'artiste n'est-il pas de montrer le monde de façon imprévue?”³⁰³

3.3.3 Transformaciones

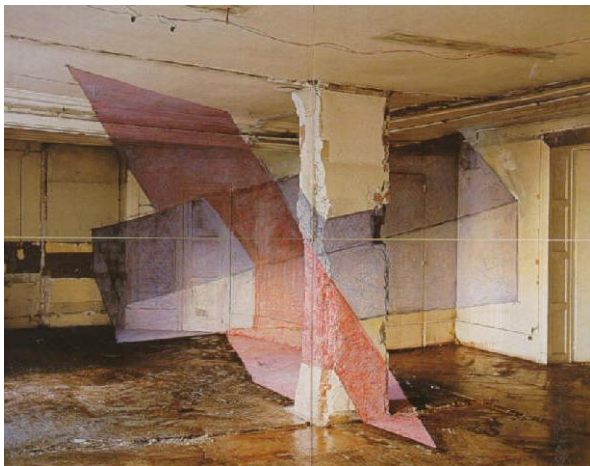
Al mirar, cuando se desplaza una persona ya sea caminado o en coche esa suma de percepciones sucesivas –imagen relativa- de un mismo espacio observado, ofrece una materia de estudio desconocida en esta época. El historiador Peter Collins, en *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950*, llamó a este fenómeno “paralaje”, el aparente desplazamiento de los objetos causado por un cambio real del punto de vista.

“En la experiencia ordinaria esto supone, por ejemplo, que mientras se va en un coche que rueda a gran velocidad los objetos distantes parecen viajar con la misma rapidez que el coche respecto a, digamos los árboles o los mojones situados al borde de la carretera. En arquitectura esto implica que mientras nos movemos entre los fustes de una columnata las columnas no solo parecen modificar su posición respecto a otras, sino que tendremos la impresión de que se mueven respecto a aquello que se perciba entre ellas o tras ellas.”³⁰⁴

Multiplicidad y distancia se unen creando una imagen con varias fugas en un mismo momento. Edificios y personas se funden en las líneas sin fin del espacio percibido.

³⁰³ Rousse, George. Web oficial. Recuperado_(26.06.2012) en <http://www.georgesrousse.com/english/reception.html>

³⁰⁴ Ashton, Dore (2008). *Una Fábula del arte moderno*. Madrid: Turner, p.83.



George Rousse. *Sin Título*, 1998 [cibachrome sobre aluminio 207,5x261,5 cm] *Irréel*, 2003 [papel fotográfico sobre aluminio 317,5 x 405,1 cm] Metz, 1997 [impresión cromogénica 35,6 x 45,7 cm]

"No hay más que un alma, la fáustica, que anhela un estilo capaz de atravesar las paredes que se interponen entre ella y el universo ilimitado y que haga del exterior y el interior del edificio imágenes complementarias de un único y siempre idéntico sentimiento del mundo (...) el edificio fáustico no cuenta meramente con una fachada, tiene rostro."³⁰⁵

La línea recta ortogonal de los edificios se inclina hacia delante cuando se introduce un movimiento, pero no es la solapación de volúmenes redondeados que se dan en la naturaleza, como decía Cézanne, sino el efecto óptico del artificio.

La certeza de que la concepción de la naturaleza es redonda ya lo dijo Borges en el ensayo sobre *La esfera de Pascal*:

"La naturaleza es una esfera infinita con centro en cualquier punto y circunferencia en ninguno."³⁰⁶

En definitiva, algunos de los mejores ejemplos de representación arquitectónica son aquellos en los que el fotógrafo es consciente de las dificultades -y aún de la imposibilidad- de la representación, y proyecta su objetivo sobre una visión interior y personal del edificio. Las mejores fotografías de arquitectura son las que se han fotografiado dentro de la mente del artista.

Al emprender un viaje por el Oeste de Estados Unidos en 1922, Weston descubre la importancia de la arquitectura en la construcción y diseño de ciudades para dotarlas de modernidad. En sus diarios de trabajo escribe:

³⁰⁵ Spengler, Oswald (1966). *La decadencia de Occidente* (Tomo II). (Trad. del alemán por Manuel G. Morente. Transcripción para formato web por David Carpio). Madrid: Espasa Calpe. Tomado de Ashton, Dore (2008). *Una Fábula del arte moderno*. Madrid: Turner, p.83.

³⁰⁶ Borges, Jorge Luis (1968). *Obras completas*. (Vol. 2). Buenos Aires: Ed. Emecé, pp. 14-16.



Jacques Henry Lartigue. *Carreras en el circuito de Picardia*, 1907. Willi Ruge. *Circa*, 1936. Alemania.



Charles Ebbets [construcción del rascacielos Rokeffeller Center], 1930. *Almuerzo en la cima de un rascacielos*.

“El artista ha de responder a la arquitectura de su tiempo, sea buena o mala, mostrándola de un modo inédito y fascinante.”³⁰⁷

La fotografía muestra una forma de mirar la ciudad de una forma muy personal. La aspiración hacia la libertad y penuria cotidiana. Tanto *El pintor de la vida moderna* impulsado por Baudelaire, como *El hombre de la multitud*, retratado por Allan Poe, son sujetos urbanos que viven y sueñan entre la masa interminable de los edificios.

Esta novedad marca una nueva ramificación de los modos de representar la realidad; más bien de reproducirla técnicamente. Artistas de esta innovación serán Charles Ebbets³⁰⁸ (Alabama, 1905 - Florida, 1978) con imágenes de la construcción del rascacielos *Rockefeller Center*, en 1930. Su importancia consiste en hacer ver la construcción del edificio simultaneando a su vez las vistas aéreas de New York y los operarios descansando sobre unas vigas. La imagen más famosa es *Lunch atop a Skyscraper* (*Almuerzo en la cima de un rascacielos*), realizada en 1932 desde la planta 69.

El punto de vista se eleva para contemplar la belleza de la vida cotidiana en la ciudad, no exenta de riesgos. Walter Benjamin comenta: “el ojo es más rápido captando que la mano dibujando”; y la fotografía lo corrobora. Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracterizó con la frase siguiente:

“Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas, para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. Así entra en las viviendas de todo el mundo la fotografía.”³⁰⁹

³⁰⁷ Weston, Edward (1999). *Edward Weston 1886-1958*. Colonia: Taschen, p. 16.

³⁰⁸ Charles Ebbets. Web oficial. Recuperado (26.06.2012) en <http://ebbetphoto-graphics.com>

³⁰⁹ Valéry, Paul (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, p.131.

3.3.4 Nuevos mapas / utopos

“No puedo insistir lo suficiente en el hecho de que el arte moderno nunca significó un rompimiento con el pasado. Tal vez una evolución, una desenvoltura de la tradición anterior, pero también fue su continuación. El arte moderno se desarrolla a partir del pasado sin hueco o ruptura, y donde sea que termine, nunca dejará de poder ser comprensible en términos de continuidad artística (...).”³¹⁰

¿Desde cuántos puntos de vista se puede mirar una ciudad?

Parece que lo nuevo y la vuelta al origen se confunden cuando surge la palabra cosmopolita. La mirada y el punto de vista se aproximan al lugar de visión de un satélite. Simplemente se observa la forma, el contorno, las líneas de una visión plana de mapa topográfico. La vista de pájaro o punto de vista cenital, permite ver la ciudad como un mapa.

El mapa es uno de los primeros signos de la modernidad. Se desarrolla a lo largo de los siglos de diferentes signos, según sus funciones. En este caso como prototipo de la realidad simbólica, también como escribe Borges: “Cuando los cartógrafos de una ciudad imaginaria trazan un plano de escala 1:1 coincidiendo completamente el original.”³¹¹

³¹⁰ Clement Greenberg, tomado de González Flores, Laura (2005). *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, p. 44.

³¹¹ Borges, Jorge Luis (1960). *El Hacedor*. Tomado de Suárez Miranda. *Viajes de varones prudentes*. (IV libro, cap. XLV). Llérida, p. 1.658. “En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.”

Para Louis Marin el mapa es: “‘Su doble’, ‘su otro’, *aquel que invierte la medida de los tamaños*”³¹². Concepto totalmente personal relacionado con los modos de representar el mundo. Marin plantea dos hipótesis que parecen evidentes pero que no lo son. Por una parte, la irreductibilidad de la imagen a la palabra y, por otra, la misma irreductibilidad de la palabra con respecto a la imagen. Más tarde se verá reflejado en artistas como Matt Siber, Rogelio López-Cuenca, Victor Burgin y Antoni Muntadas, entre otros.

Por otro lado, a finales de los años 50 el mapa, en el mundo artístico, pasa de ser un instrumento de composición decorativo -navegantes reunidos con mapas- a ser objeto central en artistas de carácter conceptual. Además, el movimiento *Land Art* asume como instrumento de trabajo procesual los mapas cartográficos para después proyectar y realizar *in situ* sus instalaciones.

Muestro algunos ejemplos visuales que esclarezcan, la forma de plasmar estas ideas. La dualidad de la que habla Louis Marin se ve muy bien reflejada en dos artistas españoles con acento claramente político. Estas son: *Dos ciudades*, en la que se observa una parte del continente africano con un mapa de metro que orienta cómo llegar al destino, y la *Mesa de negociación*, equilibrada con libros en las patas. Matt Siber muestra otra cara de la ciudad: una calle de Viena sin textos; o la *Ficción*, de Burgin, en una estación de tren. Nos hablan de la imposibilidad real de esta dualidad.

³¹² Marin, Louis (1975). *Utópicas: juego de espacios*. Barcelona: Kairós, p. 259.



Rogelio López Cuenca, *Dos ciudades*. Antoni Muntadas, *Mesa de negociación*. Matt Siber, *Viena* [sin textos].



Nigel Henderson, *Territorio imaginado*, 1961-82. Victor Burgin, *Ficción*, 1991. *Mayo del 68*.



Nigel H. Obsérvese el encuadre y punto de vista espacial. Página del libro *Fin de Copenhague*.

Más tarde algunos componentes del grupo CoBra: Asger Jorn y Christian Dotremont, realizan unos xperimentos *peintures-mots* (pinturas-palabras) en las que las figuras son sustituidas por palabras. Jorn retoma esta idea en París y, junto con Guy Debord, realiza una novela-collage titulada *Fin de Copphenague* (1957), que es un magnífico combinado de fotografías banales y textos con trazos de pintura. Igualmente, Debord confecciona unos mapas de París con la misma técnica; surge así *The Naked City* y *la Guide Psychogéographique de Paris*.

París es una ciudad cartografiada de forma subjetiva por los Situacionistas. Los mapas diseñados versan sobre recorridos psicogeográficos de los viandantes urbanos y personales. Estos contemplan y viven la ciudad como un lugar de movimiento nómada: la situación, la orientación y la deriva invaden la ciudad tras el caminar del artista/persona.

- Utopos

De la planitud de la imagen se pasa a la imagen global de escala diminuta - la maqueta-la *Nueva Babilonia*, *la Ciudad Unitaria*, de Constant, se contempla utópicamente en la maqueta para poder habitar la tierra. Se han visto muchas imágenes del proyecto babilónico pero los lugares³¹³ no ocupados no existen físicamente, se inventan como las imágenes imposibles.

No obstante, cabe la posibilidad de seguir creando para siempre. Es decir, para la eternidad la ciudad total. Siempre que no se acomode a la realidad espacial.

Por todo ello, la táctica correcta para construir una utopía consiste en encontrar, en medio del mundo habitado, un *u-topos* deshabitado y, a ser posible, inhabitable. Así se reúnen todas las ventajas de lo tópico y todas las ventajas de lo utópico. Véanse las maquetas, fotografías y mapas creados por Guy Debord y Constant.

³¹³ Real Academia Española (2001). Lugar. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=lugar> "Lugar": Espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera.

Se tiene a mano toda la infra-estructura necesaria para la construcción de la utopía, aunque ninguno de sus elementos pueda usarse para vivir, con lo que la única posibilidad que queda es dedicarse indefinidamente a construir aunque sea mentalmente. El hecho es que el tiempo para edificar la utopía debería ser infinito; no basta con un tiempo finito para pensar todos los detalles de una utopía con todo el cuidado que éstos requieren. No hay que olvidar que las utopías se hacen para toda la eternidad, así que, para construirlas, no se puede contar con menos tiempo que la eternidad.³¹⁴

Crear situaciones y apropiarse en el mundo

Una "Situación" es un proyecto colectivo que se construye deliberadamente por un grupo de personas que trabajan para la misma idea. Probablemente la situación cumbre creada por la *Internacional Situacionista* fueron los disturbios de Mayo del 68 en París. El escenario, la decoración y la ambientación suceden en el barrio Latino, en la calle. Ellos mismos son los agentes directos que viven de forma activa esta situación largamente preparada y reconocida. La poesía está en la calle con pintadas como: "La imaginación toma el poder", "Cambiar la vida. Transformar la sociedad" y "Sean realistas: pidan lo imposible". ¿Qué armas utilizan? La ilusión, la pasión, la bohemia, la revolución, la fiesta, etc. Ellos mismos son los actores de su propia obra creando un espectáculo de participación colectiva. De esta forma, la investigación espacial y conceptual a través del vagabundeo, paseo y acción política reformula la imagen de París. Además de esto, tendrá una gran repercusión en el mundo occidental a través de los medios de comunicación.

³¹⁴Mora Ferrater. Diccionario de Filosofía. (Tomo II). Buenos Aires: Ed. Sudamericana, p. 1.916. "Utopía": "En sentido literal *utópico* significa lo que no está en ninguna parte. Pero como lo que no está en ninguna parte no se halla tampoco alojado en ningún tiempo, la utopía es equivalente a la ucronía...) *utopía* tiene un sentido más específico: se llama utopía a un ideal que se supone a la vez deseable e irrealizable. Este ideal suele referirse a una sociedad humana que se coloca en un futuro indeterminado y a la cual se dota mentalmente de toda suerte de perfecciones. Como tal sociedad funciona, por así decirlo, en el vacío, esto es, carece de resistencias reales, todos los problemas quedan en ella solucionados automáticamente. (...) Todas tienen, sin embargo, algo de común: el presentar una sociedad completa, con todos sus detalles, y casi siempre cerrada... en principio irrealizables".

Las fotografías de París con estudiantes quitando adoquines, trepando en esculturas públicas, volcando coches, peleando con la policía, cambia por completo la imagen de la urbe. Los estudiantes y los trabajadores ocupan un espacio público -no posan- son espontáneos y muestran lo que hacen. El simulacro en el actuar llega más tarde. La obra de arte está ahora en la calle siendo esta un fuerte decorado. La última poética del espacio utópico con voluntad de reforma y de revolución no queda en el olvido y consigue modificar la percepción y la inteligibilidad del espacio urbano.

"Debe existir interdependencia entre la restricción del espacio habitable y la creciente fragmentación del interior."³¹⁵

¿Qué ocurre cuando falta en el pensamiento una visión global? ¿Y, cuando las ideas de construir y vivir una ciudad/urbanización para "gente corriente", con accesos aireados, luz natural, jardín, así como instalaciones modernas, suena como exceso? El idealismo, la utopía y la realidad conviven con la fotografía de la misma manera que con el mundo.

"Recientemente los nuevos arquitectos lograron, con su cristal y con su acero, crear unos espacios en los que es muy difícil dejar huellas. 'De acuerdo con lo dicho' escribió Scheerbart³¹⁶ hace 20 años- hoy podemos hablar de una nueva cultura de cristal. Y ese nuevo entorno de cristal cambiará por completo al ser humano'."³¹⁷

Los materiales empleados en la construcción, por su gran transparencia y luminosidad, permiten más posibilidades de fotografiar desde el exterior el espacio interior de un edificio; estas imágenes constituyen otra forma de mirar. Una de ellas es la contemplación estética; otra, el voyeurismo; y la última, la vigilancia. Esta

³¹⁵ Benjamin, Walter (2008). *Los pasajes. Obra de los pasajes* (1ª ed.). Juan Barja (trad.). Madrid: Abada.

Recuperado (27.06.2012) en <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=88>

³¹⁶ Scheerbart (1863-1915) fue un escritor alemán, autor de literatura y dibujos fantásticos. Su obra más conocida es el ensayo *Arquitectura de cristal* (Glasarchitektur, 1914) en la que defiende la sustitución del ladrillo por el cristal. Tuvo gran influencia en el grupo expresionista liderado por el arquitecto Bruno Taut.

³¹⁷ Benjamin, Walter (2010). *Imágenes que piensan*. (Obras, IV, 1). Jorge Navarro Pérez (trad.). Madrid: Abada, pp. 249-390. Recuperado (27.06.2012) en <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=88>

última supone la complacencia de mirar sin ser visto, curiosear, entrometerse; o mirar para controlar. Un buen ejemplo son las cámaras de seguridad situadas en los edificios oficiales o zonas comerciales. También el artista, según avanza el siglo XX, establece ciertas diferencias con lo real al hacer hincapié en la interpretación y el proceso que ejerce su trabajo en la imagen.

The Factory: La comuna americana de Warhol

No se llamaba The Factory gratuitamente, allí era donde ocurría la línea de montaje de las serigrafías. Mientras alguien estaba haciendo una serigrafía, otra persona estaba rodando una película. Cada día ocurría algo nuevo. Creo que él [Warhol] se sumergía en todo lo que imaginaba.³¹⁸

En New York, de forma simultánea a los Situacionistas en París, el urbanismo, la publicidad y la moda siguen siendo escenario de la fotografía de Las Vanguardias. En el interior de las galerías, en las fábricas se organizan encuentros para ver y experimentar “acciones”, tanto en un lienzo como en una pared o el mismo cuerpo. Sería impensable poder comentar “obras de arte” si no hubiera sido por las imágenes captadas, en ese mismo lugar y en aquel momento dado, proporcionando una muestra de veracidad, real o ficticia, a la acción. Se citan como claros ejemplos *The Factory* de Andy Warhol, donde la unión del arte con la vida se cumple por los millonarios ingresos del artista que amparará a sus amigos, visitantes y extraños. La fotografía cumple así con el arte y con el valor documental de los procesos.

Cuando Warhol emplea imágenes polaroid en su *fábrica* está demostrando cómo es el lugar donde crea. Se asemeja a los *lofts* del siglo XIX cuyas casas están siempre abiertas a invitados más o menos estables con los que compartir trabajos.

³¹⁸ Jones, Jonathan (2002). “My 15 minutes. Our interviews with Warhol’s friends and collaborators continue with John Cale, who Lou Reed formed the Velvet Underground”. *The Guardian*. (Nº 12 febrero). Reino Unido. Recuperado (27.06.2012) en <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/feb/12/artsfeatures.warhol>

“¿Cómo es el espacio resultante de apropiarse de una nave diáfana con grandes ventanales y altura, ritmada por el espacio isótropo de las columnas protoindustriales? En primer lugar es un espacio que niega la modernidad, que demanda un habitante capaz de abandonar las idealizaciones positivistas del habitar, para trasladarse justo al espacio comercial e industrial previo a la modernidad.”³¹⁹

Warhol ignora la influencia que tendrá *The Factory* como germen de la contracultura. Así, palabras como desorden, *objettrouvé*, improvisación y el *homo ludens*, rinden el mismo culto que en Europa para terminar siendo un *loft* galería de arte visitado por personajes “glamurosos” destacados del mundo de la cultura. La factoría se impone como parte de una solución al trabajo artístico en serie, industrial en la ciudad.

“El Andy Warhol público no fue una, sino, como mínimo, tres personas. La primera, con mucho la más destacada, era la autocreada: el producto de sus famosas declaraciones y de las representaciones reconocidas de su vida y su ambiente. La segunda, un complejo de intereses, sentimientos, habilidades, ambiciones y pasiones plasmado en pinturas sobre lienzo o película. La tercera, su persona en cuanto validadora de experimentos de cultura no elitaria muy alejados del mundo del arte.”³²⁰

Tampoco es indiferente para los críticos de arte la ambigüedad que se da en Warhol con afirmaciones como “Quiero que todo el mundo piense igual” o “Pienso que todo el mundo debería ser una máquina”, dichas en una entrevista a G. R. Swenson, en 1963. En esa misma época comienza una de las series más famosas de *Marilyn Monroe*, copia de la fotografía de Gene Koreman, y destinada a la publicidad de la película *Niágara*. También concibe lo mismo con Elizabeth Taylor y con Jacqueline Kennedy, un triángulo perfecto que las une en el drama del fracaso y del dolor con la función de memoria y muerte. El artista busca -de forma consciente o no- la celebridad como rastro y signo.

³¹⁹ Ábalos, Iñaki (2011). *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 126.

³²⁰ Crow, Thomas (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, p. 54. [Existen interpretaciones, aún sólo fragmentarias, de este fenómeno. Puede verse un comentario preliminar al respecto en Iain Chambers, *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture* (1985). Londres, pp. 130 ss.]



Trabajo en serie.



Fiesta. The Factory.



Jaqueline Kenedy, Marilyn Monroe y Elizabet Taylor forman un triángulo perfecto que las une en el drama del fracaso y del dolor con la función de memoria y muerte.

El cuerpo como portador de mensajes

Por otro lado, Georges Maciunas (emigrante lituano) organiza el primero de uno de los encuentros internacionales que marca el nacimiento de Fluxus. Un movimiento de gran complejidad por las ramificaciones que tuvo por su carácter utópico, y todo de una mezcla de melancolía que busca el origen de sus vidas desarraigadas por la Segunda Guerra Mundial. También sufre de una comicidad grotesca, burlona e hiriente fruto de ese alejamiento. Fluxus también apuntan a la unión del arte con la vida. Cree que las acciones rutinarias, banales y cotidianas debían considerarse acontecimientos artísticos: "Todo es arte y cualquiera puede hacerlo".³²¹

Características destacables de Fluxus son su carácter internacional, la práctica artística grupal y un aumento de registros tanto en música (John Cage y George Brecht) como en interpretación; fundamentalmente el Body art.

"Si Duchamp había anticipado a mediados de los sesenta que en un futuro próximo todo el universo objetual se consideraría como una base inagotable de readymades, Fluxus había trasladado este paradigma a una estética del "acontecimiento" universal."³²²

El "acontecimiento simultáneo", término acuñado por John Cage, es el conjunto de cosas que suceden a un tiempo sin tener ninguna relación entre ellas. He aquí la paradoja, lo más cotidiano llevado al anti-arte de Fluxus termina siendo arte. Las resonancias del Dadaísmo y Surrealismo de las vanguardias históricas se quedan muy cortas en comparación a la inmensidad de intervenciones, *happenings*, *performances*, parodias, perversiones polimorfos y profanaciones de la pintura del movimiento de carácter internacional Fluxus.

La representación de la ciudad procura al artista metropolitano una revolución más en el orden visual que es el electrónico. De esta forma, las luces de neón en movimiento, los carteles luminosos, los parques, las carreteras ofrecen una repercusión explícita en la imagen de la ciudad al crear símbolos. Estos, suponen una representación y significado distinto: el *strip* comercial.

"Las imágenes del Pop sólo representan otras imágenes. La mayoría de las interpretaciones, no sólo de Warhol sino del arte fotográfico de posguerra, pertenecen a uno de esos dos campos:

³²¹ VV.AA. (2006) *Arte desde 1900*. Madrid: Akal. p.458.

³²² *Ibidem*, p. 460.

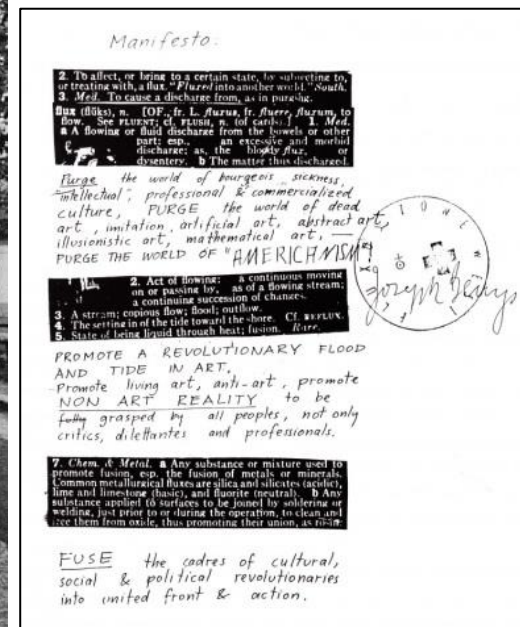
Yves Klein, *Salto al vacío*, 1960.

Fotomontaje. Simulacro.
Espíritu & Consumo: espectáculo.

"Al haber rechazado la nada, descubrí el vacío", dice el propio Klein en la portada de su *Dimanche, le journal d'un seul jour*. La nada, el legado histórico que el fracaso de las vanguardias legó para la posteridad, es transformada por Klein en aquello más preciso para una época que ya caminaba seguro hacia la inmaterialidad de los simulacros: el vacío. Es decir, no ya la nada, sino el vacío, han de ser la preocupación artística a tener en cuenta para contrarrestar el poder maquínico de un signo-mercancía que, está visto, empezaba a deglutirlo todo con maestría.

Javier G. Panizo en aret10.com

Yves Klein: la herencia de un salto al vacío. Con motivo de la exposición en la Galería Cayon, Madrid, 2011.



Manifiesto Fluxus.

el de la imagen referencial o el de la imagen como simulacro. (El simulacro es una copia sin original aparente, y cuya repetición tiende en todo caso a disolver dicho original).³²³

De esta forma, se pueden considerar la obra de artistas que utilizan diversas formas para manifestar su punto de vista en la ciudad y, desde ella, actuar. Muchos de ellos hacen suya la idea del arte conceptual: el arte está en el “proceso” de la idea que se quiere conseguir.

3.4. Arte Urbano: Canadá, Estados Unidos, Alemania

La configuración del espacio urbano contemporáneo se forja a través de un lugar de mensajes, derivas y trayectos; también sígnicos e hipertextuales, algunos de carácter utópico. Estos, afectan a cierta mirada artística que se hace receptiva de esas tramas originando otras formas de intervención y acción.

De esta forma, en el contexto de un espacio que deviene cada vez más simulado, disperso, crítico, transparente³²⁴ y veloz; la arquitectura se moviliza -se llena de tránsitos y aglomeraciones. Es un tejido

³²³ VV.AA. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal. p. 486. En el glosario del libro aparece una definición de *Simulacrum* de gran interés para el lector por la influencia que esta tiene en el mundo artístico. Simulacrum: término de filosofía antigua, un *simulacrum* es una representación que no está ligada necesariamente a un objeto del mundo. En cuanto copia sin “original” en la doble acepción de referente físico y primera versión- el *simulacrum* se utiliza a menudo, en la crítica cultural, para describir la situación de la imagen en una sociedad del ESPECTÁCULO, o consumismo inducido por los medios de comunicación. Así pues, también en la teoría postestructuralista se recurre al simulacrum para cuestionar el orden platónico de la representación que arbitra entre copias buenas y malas de acuerdo con su verdad relativa, o verosimilitud aparente, con los modelos en (o, en Platón, más allá del) mundo. Este desafío se encuentra planteado de manera intermitente en el arte del siglo XX, por ejemplo en las pinturas fantásticas de René Magritte y en las serigrafías de Andy Warhol: imágenes que, aun cuando parecen ser representaciones, disuelven las reivindicaciones de la mayoría de las representaciones. De hecho el simulacrum es un concepto crucial en la comprensión de arte surrealista y del Pop Art, tal y como lo atestiguan los importantes textos de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes y Jean Baudrillard.

³²⁴ “La arquitectura contemporánea, que alcanza su nivel máximo en la constitución de lugares tan funcionales que se vuelven invisibles, es transparente. Puesto que debe permitir la circulación rápida de individuos y mercancías, tiende a reducir el espacio a su dimensión puramente geométrica. Destinada a ser atravesada por una sucesión ininterrumpida de mensajes

ambiguo lleno de intereses y deseos. Son los “no lugares” configuradores de otros territorios utópicos, espacios basura, agrietados o periféricos.

En este apartado se describe también, la traslación de los cambios de escala en la representación, apoyados por teorías sobre el mapa. Son nuevos planos inventados, dobles, limítrofes, cartográficos, o de situación en rutas urbanas.

La imagen fotográfica encuentra nuevos lugares, las factorías americanas son utilizadas por los artistas. Se multiplican los centros de interés. Estas arquitecturas de los límites se insertan en unos lugares del espacio para distorsionarlo, desarticularlo y volverlo a articular con otra mirada, una textura diferente. No son arquitecturas, la desplazan a otras superficies entre ellas la fotografía, las maquetas, los planos y los mapas.

Si el arte para el artista es una pregunta³²⁵, cabe preguntarse, ¿qué hacen los artistas en las “nuevas superficies desplazadas” -ficticias o no- para reinterpretar la imagen urbana?

Esta pregunta supone una respuesta de carácter global imposible de contestar. No obstante, he seleccionado varios artistas, de prestigio internacional en el mundo artístico, con las siguientes características:

- Artistas con una trayectoria mínima de más de dos décadas de trabajo, antes del 2000, trabajando en el medio de la imagen. En los fotógrafos se comprueba la variedad de estilos, técnicas y formas de hacer y pensar; no existen grupos, ni manifiestos que dictaminen alguna teoría que pretendan cumplir.
- Geográficamente destacan dos ciudades occidentales: Vancouver³²⁶ y Dusseldorf³²⁷ como focos de cultura fotográfica de los 80. Con perfiles muy parecidos en cuanto a la metodología; también

textuales, visuales e icónicos, tiene que asegurarles la máxima visibilidad”. Houellebecq, Michel (2000). *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama, p. 55.

³²⁵ Chillida, Eduardo (2005). *Escritos*, Madrid: La Fábrica, p. 103.

³²⁶ En Vancouver se da una concentración inesperada de artistas que basan su práctica en la fotografía y que se vinculan con los debates a propósito del medio desde los 80. Se trata de un entorno en el que se han sucedido varias generaciones de artistas con poéticas muy diversas, pero conectados por su relación con lo fotográfico en un sentido amplio. Del Río, Víctor (2007). “El caso Vancouver”. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. (Nº 230-231, pp. 158-175).

³²⁷ En 1976 la academia de Bellas Artes en Düsseldorf crea la primera cátedra de fotografía artística cuyo profesor es Bernd Becher. Junto con su mujer Hilla crean un estilo definido por su precisión científica crean así, una nueva forma de mirar la fotografía que se aproxima a la abstracción. Los Becher trabajan para resucitar la herencia de la fotografía de La Nueva Obje-

California. Anteriormente fueron New York y París, los cuales continúan su andadura junto con más ciudades. Comienza la globalización.

- El *homo ludens* es, en principio, una forma de vida que quiere ser conquistada. Sin embargo, rezuman todo tipo de reconocimientos de carácter nihilista o feminista con marcados mensajes de carácter social y político, entre otros. Más tarde, irán aumentando las imágenes sobre ecología y pacifismo. La suma de las imágenes de los artistas dará una visión caleidoscópica de arte.
- En su mayoría, la trayectoria técnica que desarrollan es el medio analógico con imágenes en blanco y negro, y color, tanto en carretes negativos como diapositivas. Éstas, empezaron a usarse en los años 70, para convertirse en el 95 en el único medio para realizar trabajos profesionales de calidad. Más tarde, algunos artistas pasarán al medio digital permitiendo posibilidades nunca vistas. También es muy característico la utilización de imágenes en *collages*, carteles, fotocopias...
- Los temas que tratan están relacionados con la estética posmoderna y los problemas socio-económicos del Primer y Tercer Mundo.

A continuación analizo a 13 artistas a través de pequeñas imágenes de su obra que aproximan al espectador ilustrando algún rasgo característico y método de trabajo.

3.4.1. Marta Rosler (New York, 1943). *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75)

Utiliza la fotografía, el fotomontaje, instalaciones y vídeos como medio de influencia político social y feminista en el ambiente urbano, combinándolo con un toque de humor ácido. Enfrenta al espectador analizando la vida cotidiana, doméstica con palabras tan comunes como “casa”, “calle” o “cocina”. En su enfoque crítico pueden verse las implicaciones sociales que abarcan las estructuras urbanas. Su instalación de foto/texto titulada *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), está considerada una de las reflexiones más importantes sobre el papel y el carácter representacional de la fotografía.

tividad de Weimar, emulando abiertamente los ideales y logros de August Sander, Albert Renger-Pastch y Werner Manz. Esta Facultad es cantera de muchos artistas de la imagen como Thomas Ruff, Andreas Gursky, Candida Höfer, entre otros. En Hal Foster, R.K.-A. (2006) *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, p. 521.



comatose unconscious
 passed out knocked out
 laid out
 out of the picture
 out like a light



soaked drenched
 sodden flying the ensign
 steeped over the bay
 soused half-seas-over
 sloshed decks avash
 saturated down with the fish



Marta Rosler. *El Bowery en dos sistemas inadecuados de representación. The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75). Cuarenta y cinco fotografías en b/n y tres paneles negros, cada uno 20,3 cm x 25,4 cm.

documental.³²⁸ En esta obra explora, concretamente, la exclusión social más degradada. Rosler aborda esta obra con lo que ella llama "la escuela de fotografía "encuentra a un vagabundo". Hizo las fotografías en dos días y después escribió el texto. Las fotografías se expusieron yuxtapuestas con páginas escritas.

Rosler comenta en su libro *Imágenes públicas*, el tipo de lenguaje que utiliza en esta obra.

"Tal y como afirmaba en mi texto de 1981, el lenguaje de El Bowery era más poético y más cercano al universo social del que surgía de lo que nunca podría serlo la fotografía, siendo capaz de representar un imaginario social del alcoholismo y los alcohólicos mucho más amplio."

"(...) Es un lenguaje expresivo que, mediante metáforas, se calibra su gran precisión según el grado específico de la borrachera. Su densidad histórica queda marcada por el uso frecuente de coloquialismos británicos totalmente obsoletos."³²⁹

Imágenes cuyo título general es *Traer la Guerra a casa*. Quiere poner en evidencia que el mayor exponente de la guerra –macroespacio– está entrelazado con el espacio doméstico –microespacio–; siguiendo la técnica de fotomontaje.

"La casa para Rosler no es simplemente un espacio habitable destinado a domicilio y vivienda, que sirve de refugio y en el que conviven los distintos miembros de una familia. Se trata de un lugar marcado por elementos de carácter político, social, económico, en el que se plasman las distintas funciones sociales, las diferencias de roles entre hombres y mujeres, las jerarquías entre padres e hijos. En definitiva, la casa es un barómetro con el que se puede medir el pulso y el pensamiento de los sujetos en una época determinada."³³⁰

³²⁸ Cfr. Rosler, Marta (2009). "La casa, la calle, la cocina". *El Blog del Guerrero*.

Recuperado (27.06.2012) en <http://blogcentroguerrero.org/2009/01/marta-rosler-la-casa-la-calle-la-cocina/>

³²⁹ Rosler, Marta (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 11.

³³⁰ Cfr. Centro José Guerrero (Granada). Marta Rosler. *La casa, la calle, la cocina*. Recuperado (08.02.2012.)

<http://blogcentroguerrero.org/2009/01/marta-rosler-la-casa-la-calle-la-cocina/>



Obsérvese la evolución de la técnica con el mismo mensaje de Marta Rosler. *Patio view*, 1967. *Cleaning the drapes*, 1969. *Bringing the war home*, 2004. *Hooded Captives*, 2004. *Invasión*, 2008.



3.4.2. Sophie Calle (Paris, 1953). Los durmientes (1979)

Realizar un recorrido andando, utilizar el cuerpo como agente vector conforma líneas irregulares a través de los pasos una y otra vez. Esta acción relata espacios que si se vieran desde arriba podrían describir un gran dibujo. Ahora bien, si a ese recorrido se le añaden más componentes, el dibujo sería una confusión. La ciudad es un laberinto; ya sea andando, ya en vehículos o en medios de transporte. Así, Sophie Calle efectúa recorridos, viajes, estancias en hoteles donde enmarca historias y novelas detectivescas con registros fotográficos en distintas ciudades. Crea una ficción en consonancia con la realidad. Ella como protagonista forma parte de la obra de arte y el público también interviene. En 1979 realiza *Los durmientes* y comenta:

"Lo que me gustaba era tener en mi cama gente que no conocía, de la calle, que no sabía lo que hacían, pero que a mí me daban su parte más íntima, (...) ver como dormían ocho horas por la noche, como se movían, si hablaban, sonreían. Esta gente no sabía quién era ni qué hacía (...) Pedí a algunas personas que me proporcionaran algunas horas de sueño. Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Mi habitación tenía que constituir un espacio constantemente ocupado durante ocho días, sucediéndose los durmientes a intervalos regulares. La ocupación de la cama comenzó el uno de abril de 1979 a las 17 horas y finalizó el lunes 9 de Abril de 1979 a las 10 horas, 28 durmientes se sucedieron. Algunos se cruzaron (...) un juego de cama limpio estaba a su disposición (...) no trataba de saber, de encuestar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Yo tomaba fotos todas las horas. Observaba a mis invitados durmiendo."³³¹

Observar y dejarse observar tiene mucho que ver con el grado de privacidad de la persona. La caza del fragmento real o inconsciente de los personajes no deja indiferente al que mira. En cierto sentido copio el famoso texto de Baudrillard quien dice: "Un extraño orgullo nos impulsa no sólo a poseer al otro sino también a penetrar su secreto. No sólo para que nos quiera, sino para resultarles fatales. Placer de la gris eminencia: el arte de hacer que el otro desaparezca. Todo ello precisa de un ceremonial completo". Las imágenes sólo tienen el valor documental que narra la historia.

³³¹Revista Poética Almacén, *Las Fotógrafas*. Recuperado (8.2.12): <http://librodenotas.com/almacen/Archivos/003320.html>. Cfr. Con Sophie Calle: Relatos, pp. 32-46 en las que vienen algunas entrevistas con los durmientes.



Sophie Calle. *Los durmientes*, 1979.



Suite Veneciana, 1980.

"No se trataba de saber, de investigar, sino de establecer un contacto neutro y distante."³³²
Según el escritor Hervé Guibert, Sophie Calle es de difícil clasificación, posee el don de saber especular con el azar. La obra *Suite Veneciana* (1980) fue editada en forma de libro. La identidad, el voyerismo, los personajes anónimos, los recorridos, los viajes y los espías forman parte de sus trabajos habituales.

"La serie consistió en documentar fotográficamente la estancia en Venecia de un desconocido (Henri B.) que le fue presentado en la inauguración de una de sus exposiciones y le comunicó que al día siguiente emprendía un viaje a la ciudad de los canales. Este interés en la penetración de la vida privada se manifestó también en su siguiente serie: "L'Hotel" (1981)."³³³

El escritor Paul Auster incluyó a Sophie Calle como personaje de su novela *Leviatán*.

3.4.3. Philip-Lorca diCorcia (Connecticut, 1951) Japón, 1994

Fotógrafo callejero que capta a los transeúntes anónimos intentando arrebatar sus expresiones. No pide permiso porque en América si la fotografía es para fines artísticos está permitida. Mezcla de forma selectiva la luz natural con la artificial creando un efecto cinematográfico. La década de los 80 es un momento de profunda revisión de fundamentos conceptuales de la fotografía.

"Philip-Lorca diCorcia, llega a la conclusión de que no es posible mostrar la realidad en fotografía si no es a través de una inevitable ficcionalización de esa misma realidad observada y transcripta.

En este sentido la ficción, empieza con la fotografía misma ya que finge ser lo que no es y tener lo que no tiene. La fotografía más que cualquier otra forma de imagen es, esencialmente, signo y metáfora de la ausencia."³³⁴

³³² Calle, Sophie. *Relatos*. (1996). (Cat. expo). Del 13.12.1986 al 26.01.1997. Madrid: Caixa Forum, p. 33.

³³³ Recuperado (27.06.2012) en <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=calle-sophie>. Cfr. Ibídem, pp. 48-57.

³³⁴ Chame, Andrea (2008, diciembre). "Fotografía: los creadores de verdad o de ficción". Universidad de Palermo.



Philip-Lorca diCorcia. *Eddie Anderson*. Texas, 1990. *Japón*, 1994. *Serie Head #23*, 2000.



Serie Streetwork 1993-1997. [Copias cromogénicas].

Realidad y ficción.

"Realidad es un término muy subjetivo. Junto a su inherente relatividad está la constante manipulación de "lo real" por los medios o por fuerzas de las cuales ni siquiera somos conscientes (The Matrix); por tanto, defino la idea de realidad de una forma bastante vaga. En última instancia, una fotografía nunca puede ser real; se la considera como tal por las asunciones tácitas que hemos puesto en cuestión durante los últimos veinte años y eso es lo que intento reflejar en mi trabajo."³³⁵

3.3.4. James Casebere (Michigan, 1953). *Asilo*, 1994

La ambigüedad, el misterio y la recreación de la realidad se observa a través de la construcción de maquetas de yeso, poliuretano y papel de edificios, los cuales hablan de un tipo de hombre; también, de una época y un lugar. Su trabajo parte del cuestionamiento de la fotografía como documento veraz. El resultado es un sumatorio de lecturas y relecturas de la misma imagen. El punto de vista y la iluminación tienen gran influencia cinematográfica.

"Lo que más me interesa de todo es que una oración sobre documentación no sea un medio para registrar un hecho, sino una manera de crear una nueva relación con el arte como subjetividad contingente, temporal y ¿cómo dijiste tú? Engendradora."³³⁶

El trabajo más reciente ha sido motivado por algunas imágenes que vi en Berlín de estaciones de metro abandonadas, así como de refugios y cloacas. El agua ha sido algo que he estado intentando utilizar durante cierto tiempo. De nuevo, tiene que ver con el hecho de añadir color; es una textura diferente, añade otro elemento, otro nivel de ilusión. Estoy intentando crear cierta ambigüedad, primero en relación a la escala, y luego en cuanto al

³³⁵ Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Palermo: Universidad de Palermo. Cfr. Esparza, R. Philip-Lorca diCorcia (2003, 12 de junio). "La calle me apartó del contexto académico". *El Mundo* (supl. *El Cultural*).

Recuperado (28.06.2012) en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7305/Philip-Lorca_diCorcia

³³⁶ Enwezor, Okwui (2008). *James Casebere habla con Okwui Enwezor*. (Col. "Conversaciones con Fotógrafos"). Madrid: La Fábrica, p.11.



James Casebere. *Asilo*, 1994 cibachrome, (61x76 cm). *Panóptico Prisión1*, 1993 Inyección de tinta (100x75 cm). *Casa amarilla*, 2001 digital cromogénico (180x225 cm).

hecho de ser real o no. Con el agua espero que se llegue a impulsar la ilusión en otra dirección. ¿Parece más real que aquellas que no tienen agua?"³³⁷

A veces, el espectador se puede sentir como sepultado por tanto simulacro; como escribe Deleuze:

"El espectador es convertido en parte del simulacro, el cual es transformado y distorsionado según su punto de vista."³³⁸

3.4.5. Jeff Wall (Vancouver, 1946). Imagen para mujeres, 1979

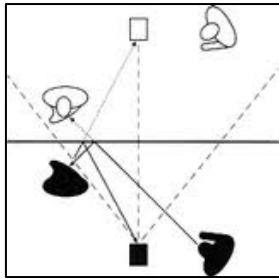
Wall es uno de los fotógrafos que mejor trasciende el concepto de fotografía creativa con gran carga de contenido histórico y social. Sus imágenes, aparentemente espontáneas, responden a una cuidadosa puesta en escena; el mismo lo llama "fotografía cinematográfica"³³⁹. Nada se le escapa del marco, todo está medido: el primer acto creativo consiste en no fotografiar nada, y experimentarlo. Así, reconstruye lo pensado y, seguidamente, crea la foto.

Utiliza cajas de luz o transparencias en las que consigue la unidad compositiva por el formato rectangular y la luz uniforme que sale de la caja. Esta particularidad hace pensar en la objetualización de la imagen. Sus referentes son profundamente pictóricos, y así compone, fragmento a fragmento, toda la escena. Su escala se asemeja a la humana como medio de identificación y aproximación. Así, dentro de las escenas prima el

³³⁷ James Casebere: *Asylum* (cat. expo.). Xunta de Galicia 12.05 al 25 06 de 1999. "Donde llega el aire". Conversación entre James Casebere y Donna Lymas, p. 94.

³³⁸ Hal Foster, R.K.-A. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, p. 589.

³³⁹ Newman, Michael (2007). *Jeff Wall. Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, p. 9. Cfr. MacMasters, M. (02.06.2008). "Jeff Wall, un fotógrafo que no toma imágenes: las experimenta". *La Jornada*. Con las fotos de Wall, el espectador a veces pregunta si lo que ve realmente pasó o fue provocado: "En muchas de mis imágenes colaboro con las personas, preparo cosas; en ese sentido son lo que llamo cinematográficas, porque están hechas a la manera de las tomas filmicas. Pero durante ese proceso muchos accidentes tienen lugar, muchos cambios suceden en el proceso de hacer esa película. Así que no existe una línea divisoria real, absoluta, clara entre lo que fue capturado y lo que fue ejecutado. Allí es donde está más ahora la fotografía, trabajando con la indefinibilidad de estos dos polos aparentes".]



Esquema del proceso fotográfico.



Jeff Wall, *Imagen para mujeres*, 1979 [transparencia cibachrome, lámparas fluorescentes y caja de 163x229 cm] Eduard Manet, *El bar del Folies Bergère*, 1881 [óleo sobre tela de 96x130 cm].

gesto, la tensión, el conflicto, la interioridad, el tiempo suspendido y lo ajeno. El paisaje urbano es como una transición o como detalle. Es un artista de la circunstancia y del presente pasajero.

“La experiencia de un fotógrafo es una experiencia de inmediatez y simultaneidad. Cualquier incidencia registrada fotográficamente es captada en el proceso de su despliegue y condensada en una única imagen en la que todas las energías inconclusas de movimiento e interacción quedan detenidas en forma de modelo. Esta modelación es el medio por el que la fotografía se asemeja a formas anteriores de arte pictórico, en las que la ilusión de un acontecimiento se elabora a través de un proceso de aplicación y composición, un proceso lento que lleva tiempo.”³⁴⁰

Jeff Wall realiza obras de grandes dimensiones, y parece como si fuera el director de arte de una película. En muchos de sus trabajos evoca el *flâneur* que tanta importancia sigue teniendo con imágenes que captan la ciudad de los suburbios o zonas industriales donde se encuentran los terrenos yermos, baldíos y oscuros. Este paisaje tan desnudo impide el pintoresquismo que se podría utilizar en la pintura.

“Es decir, un artificio escénico que le permite expresar la imagen del cuerpo, el logos de la esperanza y el sufrimiento humanos. Se trata de un artificio programático, partidista, teórico y objetivo en su inspiración. Sin embargo, el medio de esa objetividad será la oleada de emoción susceptible de aparecer solo como gesto, característico o no.”³⁴¹

Minucioso hasta la exageración su imagen es fría y ausente de ornato. Carece del ruido y bullicio del cuadro de Manet, que reinterpreta; pero le rinde homenaje en el trato de la perspectiva y el marco. Sustituye los globos por simples bombillas. La mesa vacía establece la línea de tierra para una composición cónica que obliga al espectador a mirar al centro donde está la cámara con trípode, apelado por la mirada de la mujer.

³⁴⁰ Wall, Jeff (2003). “Monocromía y fotoperiodismo en la serie Today de On Kawara”. *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, p. 247. Tomado de Newman, Michael (2007). Jeff Wall. Obras y escritos. Barcelona: Polígrafa, p. 12.

³⁴¹ Wall, Jeff (1989). *Images critiques* (cat. expo.). París: Muséed’Art Moderne de la Ville de París, s/n.



Una repentina ráfaga de viento. Caja de luz. Ejiri in Suruga Province de Katsushika Hokusai (Sunshû Ejiri) 1830-33, grabado japonés en el que se inspira *A sudden gust of wind* 1993, de Jeff Wall.



¿Dónde están situados los personajes que no se observa el reverso del espejo? ¿A qué distancia? Puede ser esta la clave de su composición: la confusión en la perspectiva a través del espejo.

Lo considero como un artista flamenco, ausente de naturalismo y por lo tanto, con una carga expresiva de significación muy grande; es un gran apasionado de la vida ordinaria. En sus obras transmite el gran bagaje que posee de cultura artística. No en vano le dedicó mucho tiempo al estudio.

3.4.6. Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954). Sin título

Las imágenes son ella misma “apropiándose” de personajes cotidianos en un principio, para seguir, como ruptura, creando unas imágenes desagradables, rotas, descompuestas –para “no vender”, según comenta en una entrevista³⁴², es la serie *Disgust pictures*. Allí continúa interpretando obras de pintores europeos como Rafael y Durero, entre otros. Las imágenes que surgen no son ella sino “el otro” personaje. La teatralidad y la ficción forman parte de su idea de originalidad.

El interés por la imagen de la construcción de la identidad femenina y el rol de la mujer, en el arte de Sherman, han sido uno de los trabajos más relevantes en las últimas décadas. Su tendencia se aproxima cada vez más a lo complejo y barroco.

Ninguna de sus fotografías está titulada; deja margen abierto al espectador, y hasta el 2004 no empieza a utilizar la técnica digital.

“El MoMA lo reconoció en su publicación cuando el director del museo afirmó que *Unititled Film Stills* se ‘comprende mejor como una sola obra de arte sin costuras’³⁴³. Aunque creo que sin costuras es también un error, porque es gracias a que vemos las costuras que sabemos que

³⁴² Traducción de una entrevista realizada en marzo de 2003 para *ArtForum*. “Cindy Sherman habla con. Década de los 80”. Recuperados (27.06.2012) en http://sientateyobserva.wordpress.com/2011/10/04/entrevista-a-cindy-sherman/http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918643/?tag=content;col1

³⁴³ Glenn D. Lowry, “Afterword”. Tomado de *Cindy Sherman: The Complete Unititled Film Stills* (cat expo.). Museum of Modern Art 2003, New York, p. 161. Tomado de *1000 caras/ 0 caras /1 rostro Cindy Sherman, Thomas Ruff, Frank Montero* (cat. expo. Photo España 2011), p. 19.



Cindy Sherman [*Film Still #21*, 1978, b/n con aspecto granulado indica antigüedad, 25.4x20.30 cm Rol femenino de estrella de cine] [Centerfolds/horizontals #92, 1989 Color, amplia las fotos a gran formato. Fue un encargo para la revista Artforum. 61x121.9cm] [History Portraits/Old Masters #211, 1989 Color 94x78.7 cm deconstrucción de la pintura para apropiarse del sujeto].

estas obras son *performances*. Como escribió Sherman en la misma publicación: "Cuando instalo cualquiera de los Film Stills en un grupo, o los ordeno para este libro, por ejemplo, trato de destruir cualquier sensación de continuidad: quiero que todos los personajes parezcan distintos. Cuando veo a dos rubias juntas me pongo nerviosa por si se parecen demasiado".³⁴⁴

3.4.7. Thomas Struth (Geldern, 1954). *Piazza San Ignazio III, Rome, 1990*

Formado por los Becher³⁴⁵ en la escuela de Düsseldorf. Struth es un ejemplo más del estilo, técnica y pensamiento que la Escuela Alemana va dejando por varias generaciones. En un principio, Struth plasma en blanco y negro lo que ve de una forma fría, vacía y fantasmagórica; para más tarde evolucionar hacia unas imágenes en las que intervienen las personas.

"Mi trabajo versa sobre diferentes situaciones en las que las personas se ven inmersas. Sobre las calles como espacio público, donde las actitudes específicas y colectivas nos afectan cada

³⁴⁴ Cindy Sherman, "The making of untitled". The Museum of Modern Art. New York. *Ibídem*, p.7.

³⁴⁵ (...)La emancipación artística de la fotografía en Europa, a la que contribuyó de manera decisiva la recepción de la obra de los Becher, tuvo lugar a lo largo de los 70. Este nuevo estatus se ve reflejado en la actitud de la gran mayoría del público así como en la Documenta V (1972) y la Documenta VI (1977). También simboliza este cambio el hecho de que en 1976 se creara en Düsseldorf la primera cátedra de fotografía artística en una academia de Bellas Artes alemana. Los primeros estudiantes de sus 30 años de actividad docente fueron Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth, a los que se sumaron Petra Wunderlich, Andreas Gursky y Jörg Sasse. Ellos constituyen el núcleo de lo que en el mercado del arte se conoce como la "Clase Becher".

Su concepción de la fotografía se definía por ser fácilmente reconocibles y por su carácter estricto. Estas imágenes en blanco y negro muestran instalaciones y objetos industriales: torres de agua, de refrigeración y de extracción, depósitos de gas, hornos de cal, silos de cereal y naves de fábricas. Los motivos se presentan sobre un cielo gris claro, evitando las sombras intensas y los objetos se muestran con gran nitidez impidiendo casi siempre que aparezca como contexto el entorno vital, de tal forma que la atención se centre en los objetos concretos. Sus fotografías se muestran, además, siempre formando parte de un grupo, dentro de una "tipología" compuesta por varios elementos, lo cual implica el abandono del mensaje de la clásica obra individual. Recuperado (28.06.2012) en

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26476/La_escuela_de_Dusseldorf_y_la_revolucion_fotografica



Thomas Struth: suburbio *Crosby street*, 1978, *Japón* 1990, *Fachada de la catedral de Milán*, 1998, *Museo del Prado*, 2007. Observesé la evolución en el tema y la técnica.



Piazza San Ignazio I-III, Rome, 1990. Fotografía a las sales de plata sobre papel con emulsión de gelatina. 41,5x 65cm [c/u] En la imagen aparecen tres.



Pergamon Museum 2001. Fotografía color de revelado cromógeno. 179,5x 225 cm.

día, donde la arquitectura representa a la sociedad y a la cultura como parte de la dinámica de un grupo. Sobre las personas privadas ante la cámara y el fotógrafo: cómo se representan los caracteres individuales, qué se puede deducir de ellos. Sobre las familias y las parejas: cual puede ser su relación, su papel, su historia, cómo fue el encuentro entre el retratista y los retratados el día que se tomó la fotografía. la contemplación del arte como una autoreflexión: estar confrontando tu propia imaginación, con la personificación ficticia, por ejemplo, en las pinturas, y al mismo tiempo con la visión del artista sobre el mundo. Sobre personas que visitan un monumento histórico como turistas masivos y, sin embargo, como personas únicas."³⁴⁶

"La fascinación de Struth por esos lugares habitados, en los que suceden cosas que él fotografía, habla de un interés por establecer una relación entre la fotografía, la psicología y la sociología."³⁴⁷

Piensa que la fotografía de una ciudad es muy parecida a la de los retratos, descubre su carácter y temperamento. En definitiva, dice algo de las personas que lo habitan, ya sea un espacio teatral, simbólico, o histórico.

"Struth sostiene que lo suyo es una búsqueda. "Las obras de arte tienen un contenido sellado y cuando hay demasiadas se necesita encontrar un sentido. Se trata de ver cómo hablan los cuadros entre sí y con el visitante."³⁴⁸

Le interesa la construcción universal, la relación cotidiana con el público; su objetivo es conseguir que las personas que contemplen su obra, la trasciendan y puedan comunicarse. Su interés es compartir con los espectadores el "aura" que existe en las obras de arte; este es el caso de las series de imágenes en los museos. Si existe el "aura" en los pinacotecas es, en gran medida, gracias a las personas que lo visitan.

³⁴⁶ Declaración de Thomas Struth, en Lynne Cooke y Mark Francis (eds.). *Carnegie International*, 1991, vol. 1, Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art, 1991, (cat. expo.), p.126 en tesis doctoral de Erini Grigoriadou, p. 397.

Recuperado (28.06.2012) en http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/53533/06.GRIGORIADOU_VOL2_1.pdf?sequence=6

³⁴⁷ Fundación Telefónica. Colección de Fotografía contemporánea: Thomas Struth. Recuperado (28.06.2012) en http://www.fundacion.telefonica.com/es/que_hacemos/conocimiento/patrimonio_artistico/detalle/1048

³⁴⁸ Aguilar, Andrea (2007, 7 de febrero). "Juego de espejos en el Prado". *El País*. Recuperado (28.06.2012) en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Juego/espejos/Prado/elpepicul/20070207elpepicul_2/Tes?print=1

3.4.8. Barbara Kruger (Born, 1945) *Tu no eres tu misma*, 1982

Khuger comienza a realizar fotomontajes en la década de los 70, pero es en los 80 donde despliega todo su ímpetu por las calles de New York. Su obra consiste en crear nuevas estrategias de deconstrucción en los discursos de los *mass-media*. Para ello, Kruger recorta y compone fotografías con textos cortos de gran contundencia que no dejan indiferente al espectador. Las imágenes no son originales, no tienen “aura” las obtiene recortando de periódicos o revistas. Sin embargo, los textos que introduce crean un conflicto semiótico al interferir en sus fines.

El tipo de letra, tan característico en ella, es Futura negra itálica, y sus mensajes están relacionados con los temas de género, estereotipos, feminismo y consumo. Así, con textos como “Comprame, cambiaré tu vida”, “Compro, luego existo”, “Dinos algo que no sepamos” u “Odia como nosotros” intenta desmitificar el lenguaje visual popular que induce al consumo por definición.

“Concibe el consumo como uno de los mayores signos de identidad actual –el sentido moderno del YO–, como una de las garantías del poder masculino, ya que pertenece al ámbito de los signos y promete una perfecta inserción en las normas sociales.”³⁴⁹

Su obra engloba la ciudad entera, la vida cotidiana abarca desde fotografías del tamaño de un edificio a diseños de camisetas, bolsas, vasos, etc.

“Igual que Foucault, Barbara concibe un sujeto construido por las fuerzas sociales; son las redes de relaciones la posición de unos sujetos respecto a los otros los que definen al individuo.”³⁵⁰

La identidad fragmentada pone de manifiesto una idea de ruptura que hace hincapié en que la idea de unidad y solidez del “Yo” es imaginaria; una ficción. Se puede ver en la imagen superior la obra *Tu no eres*

³⁴⁹ G. Cortés, José Miguel. *La ciudad cautiva*. Madrid: Akal, p. 37.

³⁵⁰ Rivera, Sara (2001, mayo). “Barbara Kruger: You are not yourself” (nº 8). *Babab*. Recuperado (28.06.2012) en http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm

tu misma en la que aparece el reflejo de una mujer que se mira en un espejo roto, descompuesto, deconstruido con intención. El texto aparece al revés. ¿Cuál sería la causa de este simulacro?, ¿la sociedad o ella? Lo que sorprende de su obra es que sus imágenes son el prototipo de persona que gusta ser -modelos clásicos de gran belleza. A ello hay que añadir, en su mayoría, la inclusión del pronombre personal que apela al espectador reflexivo.

Cabe preguntarse si Kruger, consciente o no, haya caído en las redes del consumo de su propia obra, víctima de la sociedad en la que vivimos y de la que ella critica con fuerza. Por otra parte, habría caído, como todos, en la trampa de exponer en museos y lugares oficiales.

¿Supone un orgullo para el arte feminista? Efectivamente, aunque los comienzos fueron antisistema y contraculturales. El feminismo ha entrado en la puerta oficial. Esta es una de las paradojas del arte político.

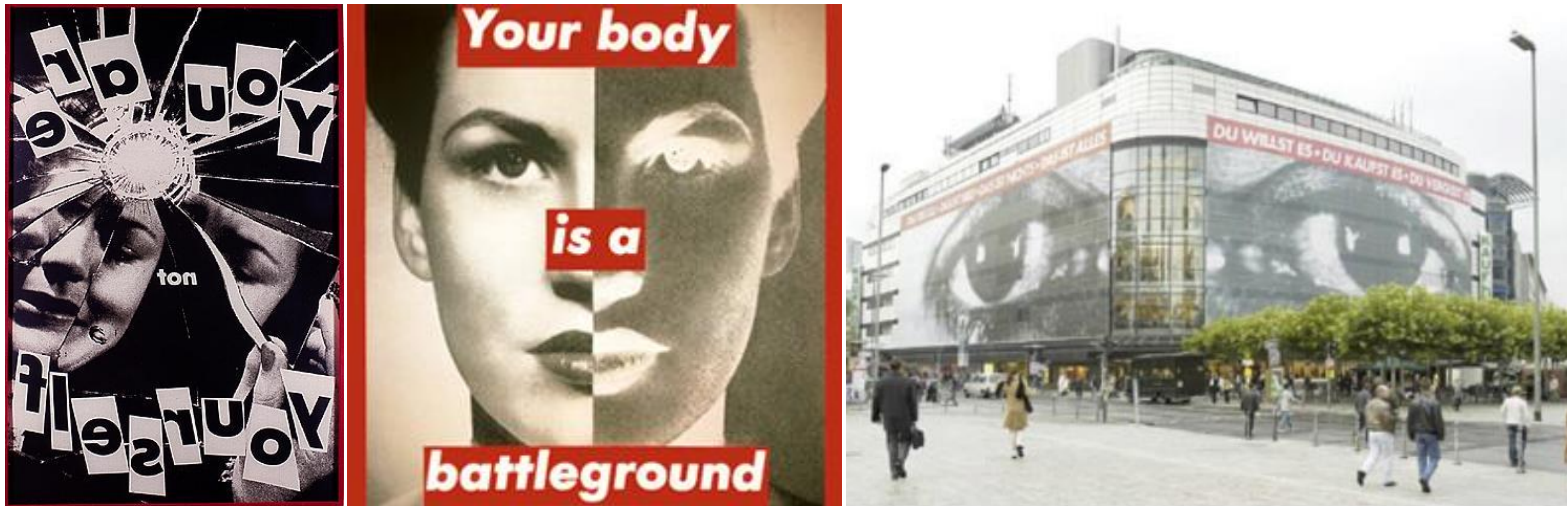
3.4.9. Thomas Ruff (Alemania, 1958). Retratos, 1985-86

Artista con la misma trayectoria de la "Clase Becher" y la Escuela de Düsseldorf, su método de trabajo se caracteriza por utilizar las series en cada tema; él mismo lo comenta en una entrevista:

"Cada fotografía es una afirmación. Para afirmar que esa afirmación es correcta debo capturar muchas imágenes semejantes (de un modo similar a las series de ensayos que se realizan en Ciencias Naturales para investigación)."³⁵¹

Con la repetición de múltiples retratos se consigue vislumbrar la idea del individuo. No deja que sonrían, quiere que las imágenes sean neutras, solo desea dejar constancia de la pertenencia a una generación y a un mismo lugar. Ruff afirma que solo se puede captar la superficialidad de las formas. Las medidas de 210x165 cm escandalizaron en su momento al romper con el tradicional tamaño de retrato, normalmente pequeño (18x24 cm). La ampliación dota al representado de gran presencia, y a la vez que produce distancia, se puede afirmar que es la presencia de una ausencia. Su intento en la década de los 80 ha sido crear el prototipo de individuo junto con múltiples experiencias relacionadas con la técnica, la documentación y la investigación.

³⁵¹ Entrevista realizada, en 2004, en la *Arario Gallery*, Chugnam (Corea). Reed. *Arte y Parte*. Tomada de V. Liebermann (2011). "Las imágenes de Thomas Ruff". *Arte y Parte*, Nº 95.



Barbara Kruger. *Tu no eres tu misma*, 1982. *Tu cuerpo es el campo de batalla*, 1989. *Shoopping*, 2002.



Thomas Ruff. Serie *Retratos*, 1985-86. Rostros de sus compañeros les permite elegir el fondo pero no la forma. Rostros asépticos, neutrales para conseguir que el observador sea incapaz de saber el estado de ánimo o cualquier otro dato. Serios como los retratos de su predecesor August Sander se han utilizado por su modernidad en publicidad. A la derecha, imagen de recortes de periódicos recogidos durante una década. En este tipo de imágenes analiza la visibilidad de la vida cotidiana. (Ausencia de identidad o sustitución por una universal).

El estudio minucioso y sistemático le impide mezclar o captar el ambiente cotidiano de la ciudad en su propio climax. Además, la pronta introducción digital en su trabajo le permite crear espacios personales al interpretar edificios de arquitectos de la talla de Mies van der Rohe, Herzog & de Meuron, entre otros. El objetivo de su búsqueda es la imagen como superficie, como composición y como obra artística.

3.4.10. Michael Wesely (Munich, 1963). Potsdamer Platz (Berlín) 5.4.1997- 3.6.1999

Desde los años 80 se interesa por el paralelismo que encuentra entre la fugacidad y el cambio de la fotografía realizada con largas exposiciones. De esta manera, enfrenta la idea de la fotografía tradicional, como registro de algo estático, con la acelerada vida moderna usando un complejo aparato experimental. El observador se enfrenta no a un solo momento sino al resultado de un tiempo comprimido en la imagen, mostrando la fotografía de una forma completamente diferente. También afirma que el acceso a la realidad es imposible.

“Potsdamer Platz es una serie de imágenes que documentan la construcción de la Potsdamer Platz en Berlín, entre 1997 y 1999. Las imágenes fueron tomadas con una exposición de más de dos años. Son imágenes tomadas simultáneamente en distintas posiciones, de forma que las etapas de todo el proceso de construcción se superponen.”³⁵²

Wesely utiliza cámaras estenopeicas fabricadas por él mismo, de esta forma, las acondiciona para cada trabajo. Como dato significativo se puede citar que el valor del diafragma puede llegar a ser de f:1120,³⁵³ cuando se suelen usar entre f:32 y f:1.4 la diferencia es notable. En algunos casos, las imágenes parecen vacías y han pasado gran cantidad de personas y sólo se ven los edificios, en otros, como el proyecto *Escuela* obtiene una imagen final con la superposición de los cuarenta alumnos de la clase.

³⁵² Entrevista con Michael Wesely: “Siempre es una sorpresa ver el resultado de mis fotografías”. Expo. Photo España 2011. Cfr. Michael Wesely (1963, Alemania). Fotografías: 83 x 113 cm (6), 218 x 128 cm. (7). Curador: Alfons Hug. Sección: Ciudades (Berlín). Bienal de Sao Paulo.

³⁵³ Martínez Aniesa, Luis. Recuperado (28.06.2012) en <http://www.cadadiaunfotografo.com/2010/12/michael-wesely.html>



Thomas Ruff. Uno de los edificios que ve en su trayecto al estudio, 1989. *NachtII*, 1992. Una infinita soledad se advierte en la imagen tomada con un filtro verde para la visión nocturna. Esta imagen podría ser de cualquier ciudad situada en algún lugar ignoto. *Serie Mies van der Rhoë* en el Pabellón de Barcelona, 2000.



Michael Wesely.
Imagen del proyecto Escuela en la que
hay superpuestos cuarenta alumnos.

"Esta es la encrucijada que los europeos hoy viven más fuertemente que los norteamericanos. En Europa hay un gran escepticismo frente a mis trabajos porque es demasiado 'bonito'. Para los europeos mi obra es cuestionable. Por ejemplo, el de la Postdamer Platz lo consideran demasiado bello y por tanto sospechoso. Lo que, en cambio, para mí implica encontrar un acceso a la belleza, pero con un concepto muy fuerte detrás de ello. Es, sin duda, un entregarse a una estética específica para que estas fotos puedan generar efectos. Sin embargo, dado que en la fotografía el anhelo de encontrar la belleza superficial ha sido tan fuerte se hace algo comprensible esa desconfianza. Les cuesta creer que el resultado de un efecto tan potente pueda ser tan bello.(...) Los artistas europeos están sufriendo una derrota frente a la belleza, y se dirigen, entonces, hacia lo intelectual, hacia la belleza del pensamiento, como reacción."³⁵⁴

"Las líneas en el cielo ponen nuestra existencia, a nosotros y a nuestro planeta, en contexto con la Danza del Universo, que coexiste en una escala de tiempo completamente diferente a la nuestra."³⁵⁵

3.4.11. Nan Goldin (Washington, 1953). Nan and Brian in bed, NYC, 1983

Su obra y su vida van juntas: no hay distancia, son las imágenes de una vida cotidiana nada común. Recoge de forma documental, en instantáneas directas, la relación con sus amistades, sus escándalos y sufrimientos; en definitiva, su vida en imágenes crea su propia historia. Goldin no diferencia entre privado y público y la estética de sus imágenes no dejan de ser fuertes por su agresividad, violencia y exhibicionismo. Emplea colores muy saturados combinándolos con la luz artificial. Todo en ella es público:

³⁵⁴ Urrutia, C. V. (2002, 11 de agosto). "Michael Wesley: Esta fotografía no se deja engañar". *El Mercurio*.

³⁵⁵ Recuperado (28.06.2012) en <http://www.areasucia.com/2012/03/07/michael-wesely/>



Michael Wesely. *Postdamer Platz* (Berlín). Imágenes hechas con cámaras estenopeicas con una duración de tiempo 5.4.1997- 3.6.1999 equivalente a dos años y dos meses.



Nan Goldin. *Lola modelling*, 1972. *Nan and Brian in bed*, NYC, 1983 (50x61 cm). *Stephen and Ulla in Richmond Park*, 2002.

"Mis modelos no son modelos sino mis amigos y admiradores. A mí no me interesa la belleza estereotipada. A mí me interesan las profundidades a las que puedes llegar con alguien. Me interesa mostrar muchos aspectos de una misma persona, su íntima complejidad y persigo la historia durante años."³⁵⁶

"Pour moi, la photographie est le contraire du détachement. C'est une façon de toucher l'autre: c'est une caresse."³⁵⁷

3.4.12. Hiroshi-Sugimoto (Japón, 1948) Autocine Drive-In, Union City, 1993

Artista conceptual, Sugimoto combina con perfección su sentido de la estética japonesa y el rigor técnico. Fascinado por la sociedad americana y su estilo de vida, establece su residencia en la ciudad de New York. Posee una visión muy original y crítica de las cosas. Son notorias las series de teatros y cines donde la fotografía se realiza durante el mismo tiempo que la película, y cuyo resultado es una pantalla en blanco. De esta forma, Sugimoto consigue invertir la relación entre el sujeto y el objeto de cine que pasa a estar iluminado por la pantalla en blanco. Se hace muy popular al ser elegida una fotografía suya del mar de Luguria como portada del álbum No Line On The Horizon, del grupo de música U2.

"La elección del tema me lleva bastante tiempo. Hasta ahora he hecho sólo seis o siete series en mis veintico años de carrera: cuatro cinco años por serie. Antes de empezar una serie necesito estudiar e investigar. A lo mejor tengo cinco o seis ideas en la cabeza y entonces empiezo a hacer pruebas. El mío es un método científico, he de hacer una serie de estudios, pruebas, etc. Aunque casi siempre me encuentro con que mis ideas son irrealizables. Con los cines, por ejemplo, hice una serie de pruebas. La idea era que la exposición durase el mismo tiempo que la película y ver luego como quedaba. Yo imaginaba que la película proyectada se quemaría hasta dejar una pantalla sobreexpuesta, de un blanco cegador. Sería como una especie de experiencia religiosa. Solo que irónicamente, la luz intensa que brilla en la

³⁵⁶ Gutiérrez Flores, Laura (2008). *Crítica de la estética androcéntrica*. Recuperado (28.06.2012) en http://www.glefas.org/glefas/images/stories/glefas/critica_de_la_estetica_androcentrica_por_maria_laura_gutierrez.pdf

³⁵⁷ "Para mí, la fotografía es lo contrario de la separación es una manera de tocar al otro: es una caricia."



Hiroshi-Sugimoto. *Autocine Drive-In*, Union City, 1993. *U.A. Play House*, New York, 1978. *Cinerama Dome*, Hollywood, 1993.



Hiroshi-Sugimoto. *Seagran Building* Mies van der Rohe, 1987. *Mar Liguria*, Savio, 1982. (portada de U2).

oscuridad es una película de Hollywood. Esa era la idea. (...) Me despierto con una visión imposible y trato de convertirla en realidad."³⁵⁸

La aparente simplicidad de sus imágenes ofrecen, por el contrario, una gran densidad y complejidad. Dentro se depositan capas y capas de significados que el espectador tiene que descubrir, así la fotografía es un gran potencial de la expresión del tiempo. Quizá puedan ser portadoras del sosiego y la paz que comunican. Su equilibrio es perfecto.

3.4.12. Andreas Gursky (Leipzig, 1955). Bolsa de Tokio, 1990

Artista formado en la Escuela de Düsseldorf donde se impregnó del método Becher. Su mirada es panorámica y abstracta. Muestra en sus trabajos a las personas de forma secundaria formando una gran red de estructuras complejas donde estas forman parte de la colectividad y del anonimato.

Toda su obra es de gran formato y emplea la fotografía digital. En este caso con mayor motivo en una imagen puede incorporar tres perspectivas distintas fundidas de tal forma que no se aprecia a simple vista y facilita la visión, por ejemplo, del trabajo en una fábrica.

En una entrevista, con motivo de una exposición suya en Alemania, comenta sobre su proceso de trabajo:

"No me interesaba una vista inhabitual, casi pintoresca del Rin, sino una visión lo más contemporánea posible del río. Paradójicamente, esta vista del Rin no se puede obtener "in situ"; fue necesario realizar una recreación ficticia para ofrecer una imagen precisa de un río moderno. Lo mismo ocurrió cuando visité más de 70 empresas industriales mundialmente conocidas. La mayoría de ellas tenían un aire romántico que no me esperaba. Buscaba una prueba visual de lo que yo creía que eran las zonas asépticas. Si se hubiese sometido a estas empresas a un proceso sistemático de documentación, uno hubiera creído retroceder a la era de la Revolución Industrial. Tras esta experiencia me di cuenta que la fotografía ya no era creíble y me resultó más fácil legitimar el procedimiento."³⁵⁹

³⁵⁸ Tatay Huici, Elena (1989). (Entrevista con Hiroshi-Sugimoto) *Conversación con Hiroshi Sugimoto* (cat. expo.). Del 29 mayo-26 de julio de 1998. Sala de exposiciones de la Fundación "la Caixa". Madrid, p. 11.

³⁵⁹ Gursky, Andreas y Veit Görner, Veit. "Me gusta que las cosas sigan su ritmo". *Arte y Parte* (nº 33) pp. 30-31.



Andreas Gursky. *Nha Trang*, 2004 (56,6x43,2) Imponente vista de una fábrica con distintos puntos de vista. *99cent*, 1999 (43,2x61,6) Gran despliegue de productos en un supermercado.



Andreas Gursky. *Bolsa de Tokio*, 1990 (1,88x2,30m) gran espacio de intercambio financiero. *Rhein II*, 1996 (1,86x2,22m). En 2011 fue subastada y pasó a ser la foto más cara del mundo.

"Ordeno mis estanterías de forma extremadamente paradójica, lo que está en consonancia con mi estilo de vida. Soy una persona cuyo primer reflejo es analizar visualmente lo que me rodea, y eso me lleva a estar analizando mi entorno inmediato de forma permanente. En consecuencia, estoy continuamente ordenando cosas, clasificándolas, hasta conseguir que formen un todo.(...) Cuando no consigo estar a la altura de lo que exige la vida diaria, algo que me ocurre bastante a menudo, todos mis principios de orden salen por la ventana y se instala el caos."³⁶⁰

Gursky emplea el hiperespacio de un edificio, una fábrica, con distintas técnicas informáticas para intentar conseguir un único punto de vista. Esto excede cualquier visión humana y se aproxima a los trucos que utilizan los pintores en espacios complejos. Ha simplificado un contenido complejo en otro de gran visibilidad. Su aportación es otra forma de mirar imágenes.

4.- A modo de conclusión

El capítulo II se ha centrado en la formación del signo fotográfico y su aplicación en la fotografía urbana de prestigiosos artistas.

Por una parte, queda claro a través de los llamados protofotógrafos, la admiración que provoca el "descubrimiento" de una imagen que surge de un soporte aparentemente sin imagen. La belleza de esta, fue el detonante para seguir investigando. Ardientemente buscaron su permanencia.

Distinto fue la "invención" fotográfica que surge fruto de una búsqueda constante para conseguir paliar la falta de habilidad en el dibujo en investigadores y científicos. Nada tiene que ver con el desarrollo obtenido con el nuevo género fotográfico.

³⁶⁰ Gursky, op cit., pp. 30-31.

Los inventores Niépce, Talbot y Daguerre desearon y pusieron todos los medios para conseguirla. Por consiguiente, abren un medio más para los espacios discursivos más allá de lo artístico; no es sólo la belleza y la estética sino el reportaje, el viaje, el archivo o el científico. De este modo, la fotografía será lo que haga el fotógrafo con la técnica fotográfica. El fotógrafo con ella.

La fotografía a lo largo del siglo XX ha recorrido tres momentos importantes sin los cuales no se podría entender a sus autores; esta es la "teoría de los desplazamientos" descrita en conferencias por Rosalind Krauss. En definitiva, no es más que el paso de las artes plásticas a la fotografía a través del texto teórico.

1º El universo de la fotografía es el archivo, no el museo. Sería imposible comprender a fotógrafos de la talla de Atget si se descalificara esta premisa.

2º La refutación de la categoría de estilo, mediante la intervención de escritura, ha permitido la reelaboración de la producción fotográfica del siglo XX. Así, se comprende la relación entre la "nueva objetividad" de la Bauhaus, y la "belleza convulsa" del Surrealismo.

3º La reflexión crítica sobre ciertos movimientos del siglo XX cuyo análisis desde lo pictórico se hubiera quedado corto; como es el Surrealismo: la fotografía pasa a ser un modelo teórico o una clave de lectura que pierde su carácter empírico. Quizás sea este punto el de mayor importancia, aunque la diversidad de la fotografía sea inabarcable e inclasificable.

Respecto a la definición de fotografía, como he dicho anteriormente, es *inclasificable* y posee un carácter polifónico al depender del punto de vista que se quiera definir; ya sea desde el origen, desde el punto de vista técnico o el semántico. También, puede ser entendida como memoria, como índice o se puede definir al realizar una lectura de teóricos y artistas relevantes en este ámbito. Ofrecen definiciones similares y distintas sobre lo mismo.

Me inclino por la definición que aporta Jacques Derrida, quien afirma: "Marca lo que aparta de sí misma, interrumpe toda intensidad en sí, toda reunión puntual sobre sí, toda homogeneidad en sí, toda interioridad en sí".

Se puede acometer a la fotografía en su forma de *pensar sólo pensando en ella* mediante desviaciones. Una de las mejores formas ha sido mediante las vanguardias artísticas que marcan una época con resplandor propio en los años 20.

Las vanguardias artísticas han utilizado la fotografía como medio de innovación creativa inventando distintas técnicas y procedimientos con resultados muy atractivos. Así, se observan en el movimiento Dada, especialmente en Man Ray, la técnica de la solarización, entre otras; el Constructivismo con Rodchenko, en los que se agudizan los puntos de vista subjetivos en las imágenes, o László Moholy-Nagy con la experimentación directa en el papel fotográfico = fotogramas.

Las notas esenciales de la fotografía son aquellas características que la dotan de existencia. Huella, índice, espacio, luz y tiempo. Estos cinco conceptos de aparente simplicidad adquieren un desarrollo complejo al profundizar en ellos y establecer relaciones y diferencias en los distintos entornos artísticos.

Dado el carácter de ambigüedad de significado de las palabras y su rápida evolución, recurro a definiciones del diccionario de la Real Academia Española y María Moliner para tener algún concepto claro donde apoyarme y saber que existen. El terreno es resbaladizo.

El *collage* y el fotomontaje son muy utilizados en el último tercio del siglo XX adquiriendo nuevos significados. Así, el término "espaciamento" se da en los *collages* fotográficos, siendo el provocador de los puntos de vista múltiples y simultáneos en una obra. Queda claro entonces, el concepto de "fragmentación", incluso, el de "secuencia" en una misma obra.

El marco establece una diferencia entre lo que se observa y selecciona, de forma natural de la realidad, y el marco del aparato fotográfico que establece la combinación de un concepto significado y una imagen significativa componiendo una entidad lingüística.

El término *suplemento* viene dado por la teoría de la precisión y exactitud que posee una máquina industrial; si la mirada humana es más imperfecta, la tecnología mecánica añade el *suplemento* que aumenta más posibilidades asociativas sobre la visión. Esta permite mirar, medir y encuadrar con verdadera exactitud. El artista Moholy-Nagy lo llamó "Nueva visión".

La transparencia, ya sea por poseerla o lo contrario (ser opaca), también es una nota característica en la arquitectura del cristal y el acero del siglo XX.

También hace su aparición el noema esto-ha-sido, el *studium* y el *punctum*, reivindicados por Barthes. El *punctum* establece el significado afectivo de la imagen dando una prioridad intelectual al receptor “es algo que le hiera”.

El desdoblamiento se evita haciendo fotogramas directos o evitando cualquier intervención del fotógrafo; algo que resulta imposible. Cabe el ser lo más objetivo posible dentro de la subjetividad del sujeto. Utilizar el objetivo adecuado y no deformar la imagen con tiempos de obturación proporcionales.

La fotografía es una marca o señal=huella=índice.

Una imagen tiene “aura” cuando se da una relación entre tres componentes: el creador, el técnico y el cultural. La obra está hecha para ser vista. Siempre dependerá de la capacidad del espectador de saber levantar la mirada y reconocer que lo mirado es arte. El *aquí-ahora* de una imagen es lo que constituye la *autenticidad* de la obra; es decir su huella.

El *redoblado* es la copia del original. El registro del fragmento preciso de la realidad de la huella.

Las coordenadas esenciales son: espacio, tiempo y luz. El espacio viene determinado por el marco y el lugar seleccionado por el artista. A su vez, tendrá que comprobar si el espacio puede proporcionar luz y, por último, el tiempo que tarda en dejar su huella.

Entonces, el tiempo, como definición, también se amplía. El instante decisivo, la duración, el tiempo expandido, tiempo alargado y nómada (imaginación y memoria del espectador), tiempo comprimido (en la imagen real).

Los fotógrafos miran la ciudad cambiando las escalas reales a escalas de aproximación -macro y micro- y de alejamiento, desde el exterior de la tierra. La mirada se hace cósmica con la llegada a la luna en 1969. Así,

con imágenes de vista aérea desde un edificio, un avión o un satélite, la cartografía cobra un lugar importante.

El espacio es aquello por lo que se hace sitio: lo que queda dentro de sus límites, por lo que es accesible. Los mapas determinan la fluidez pasajera y dinámica de las ciudades y barrios con situaciones, derivas y procesos de apropiación, tanto reales como utópicos o ficticios. Un ejemplo claro son las acciones de Gordon Matta Clark en su interés por destruir el espacio real, otro, las vivencias y producción en The Factory de Warhol y el Body Art.

A continuación, propongo un esquema de los artistas mencionados en páginas anteriores con el atributo de URBANOS. En todos ellos, el tema de su obra tiene origen y desarrollo en la ciudad, la urbe, la metrópolis o megápolis, y desarrollan una semiótica de la imagen.

Artistas	Técnica /aparato Conceptos	Tendencia ideológica conceptual	Material utilizado
Marta Rosler Gran influencia como escritora	Fotomontaje Apropiación Deconstrucción	Feminista, espacio público, representación de la mujer en los medios de comunicación como objeto de deseo. Denuncia social de los excluidos NY. Simulacro.	Reciclado Fotocopias
Sophie Calle	Fotonovela. Puesta en escena hecha por ella en espacios públicos y privados.	Espacio público=privado. Narrativa, detectivesca, ficticia. La fotografía como documento falso. Trabajo de carácter Conceptual. Recorrer, perseguir, Observar.	Imágenes hechas por ella. Instalaciones Libros, papel fotográfico.
Philip Lorca diCorcia	Fotografía clásica Parece una puesta en escena de carácter fílmico. Mezcla selectiva de luz natural y flash electrónico. Zoom.	Espacio público. Personajes anónimos de la calle. Normalmente solitarios.	Papel fotográfico.
James Casebere	Fotografía en estudio. Casas inundadas, colectores de agua, prisiones...	Reinterpretar lo que se ve con ojos nuevos para conseguir belleza. Transparencia, nitidez. Ambigüedad, misterio.	Maquetas de edificios y espacios formados por él. Fotografías en color.
Jeff Wall Teórico del arte De gran influencia en la actualidad	Puesta en escena Pensada al estilo de Arte Flamenco en cuanto a su minuciosidad y significado.	Algo que le sorprende por el camino, en su vida cotidiana. Reinterpretar obras de arte pictóricas con fotografías de personajes actuales. Dificultad en comprender a simple vista, el mensaje de la imagen.	Pantallas de luz grandes.
Thomas Struth	Técnica de los Becher. Observación directa con la realidad de la ciudad.	Calles vacías en b/n con punto de fuga central. Fachadas emblemáticas Personas en el interior de los museos. Relación. Globalización.	B/n Color Grandes dimensiones. Formato tabloide.
Cindy Sherman	Puesta en escena. Sobreactuación narcisista.	Apropiación de personajes. Espacio público/privado. Feminismo (miedos). Desdoblamiento. Simulacro. Estereotipos. Ironía que hace vulnerable.	Trabajos en series, sin títulos. Formato tabloide. B/n, color.
Barbara Kruger Teórica	Apropiación de imágenes publicitarias y palabras. Composición de textos cortos en tipografía Futura negra.	Denuncia la manipulación de la mujer en la publicidad respondiendo de la misma forma: publicitariamente. Deconstrucción Provocación en las palabras. Estereotipos radicales: Consumo de masas, mujer, trabajo. Temas: dominio, autoridad / exclusión o inclusión. Simulacro.	Fotocopias, collages, fotomontaje. Dimensiones variables. Instalaciones en grandes espacios museísticos y comerciales.

Artistas	Técnica /aparato Conceptos	Tendencia ideológica conceptual	Material utilizado
Thomas Ruff	Técnica de los <i>Becher</i> . Científica Friedad, exactitud. Perfección.	Retrato neutro/ Global Edificios arquitectónicos emblemáticos. Captar la forma. Imposibilidad de conocer el interior de lo fotografiado.	Formato tabloide de gran escala. Series en color.
Michael Wesely	Técnica antigua. Con distintas cámaras estenopeicas a la vez. Equilibrio y composición.	Espacio exterior. Construcciones importantes. Tiempo extendido. Privación del instante. Encontrar belleza en un paisaje urbano en proceso de construcción. Autenticidad.	Formato tabloide de gran escala. B/n.
Nan Goldin	Cámara pequeña Leika b/n, color Método de trabajo: registro de su vida en relación con los amigos dando un enfoque íntimo. Álbumes.	Desmitificación de lo privado. Privado=público/Casa=calle Su vida es su fotografía. Transparencia de lo opaco. Desplazamientos: Recorridos con el cuerpo. La fragilidad. "Rendir homenaje a la belleza de la gente que me rodea" El exceso.	B/n. Color. Formato tabloide grande.
Hirosi Sugimoto	Método de trabajo. Científico.	Belleza urbana. Serenidad, equilibrio, transparencia. Proceso: duración.	B/n.
Arsile Gursky	Métodos avanzados en nuevas tecnologías.	El engaño de la perspectiva digital= Nueva mirada. Hacer transparente lo opaco. Colectividad.	Digital, color. Nuevos soportes. Formato tabloide de gran escala.
George Rousse	Instalaciones Intervenciones en edificios deshabitados. Organizador de espacios utópicos. Nolugares.	Periferia, ruina. Geometría. Mensaje textual. Perspectiva ficticia. Trampantojo óptico.	Pintura para paredes. Digital. Perspectiva axonométrica. Anamorfosis.

Del esquema de los artistas mencionados se deduce que la influencia de los postulados recorridos por los movimientos artísticos de las vanguardias como Dada, Surrealismo, Constructivismo e Internacional Situacionista (IS) se aplican como fracción de una enseñanza que forma parte de la Historia del Arte Contemporáneo. De esta forma, sus trazados estéticos preocupados por cuestiones formales, dan paso a una actitud artística más abierta y menos dogmática. En efecto, durante estas décadas se produce una mayor interrelación entre arte y vida, y con ello una preocupación por reivindicar lo cotidiano, la poética de lo personal, el paisaje de lo íntimo y los planteamientos documentales no convencionales. En este contexto artístico e histórico la fotografía se convierte en una herramienta idónea y cada autor escoge lo que mejor se adecua a sus inquietudes intelectuales y estéticas.

Se advierte en todos ellos una excelente formación técnica y artística correspondiente a su época. Todos poseen estudios en la materia fotográfica que implican, modos de trabajo profesionales. Valoran y cuidan su trabajo.

Utilizan el concepto genuino de "archivo" y no de museo para clasificar sus trabajos: unos por series, otros por temas, otros por orden cronológico. Como bien ha defendido Rosalind Krauss en su libro *Lo fotográfico*. La teoría de los desplazamientos hace hincapié en la reflexión teórica de los movimientos de vanguardia como un supuesto también teórico para la fotografía, dado el carácter polisémico de esta. A este supuesto le falta añadir la gran influencia de la IS y, por otra, la elección libre de su temática dentro del contexto social, cultural y político en el que viven.

Un tema de gran resonancia es la incorporación de la mujer en el ámbito artístico de manera autónoma. En todas las artistas existe -con mayor o menor radicalidad- una protección de la equiparación de sus derechos y una defensa hacia su manipulación como "objeto publicitario de consumo".

Las autoras Marta Rosler y Barbara Kruger utilizan el *collage* o fotomontaje como técnica deconstructivista. Obtienen así múltiples puntos de vista en una idea, si se refiere a instalaciones (espacio en tres dimensiones), y únicos puntos de vista, en composiciones bidimensionales con sumandos de recortes y textos. El "espaciamento" y el "marco", como fragmento del mundo, son una de las notas esenciales. En menor grado se suman a la ideología de género Cindy Sherman, Nan Goldin y Sophie Calle.

El concepto de “vida cotidiana” se ve transgredido por un desenfoque hacia lo sórdido del mundo, siendo en este caso: las drogas, el sexo explícito, la vida salvaje y caótica, los problemas de género... temas para mostrar en imágenes. De ahí que ciertas fotografías produzcan gran repugnancia (serie de *Disgust* de Cindy Sherman, *El Bowery en dos sistemas inadecuados de representación* de Marta Rosler, Gordon Matta-Clark..., recogen todas las acciones negativas de romper, cortar, salpicar sobre materiales perecederos, pobres, reciclables...). Los autores de dichas obras afirman la oportunidad de exteriorizar de forma brutal estados anímicos del hombre. Sin embargo, en otras, consiguen apelar al espectador con imágenes de gran belleza. Para otros, se traduce en una contemplación aséptica de lo que se ve, evitando cualquier implicación personal.

También, consiguen captar al hombre en medio de su “vida cotidiana”. En la calle, con las imágenes anónimas de Philip-Lorca diCorcia; los entornos monumentales o museos, de Thomas Struth; o en Hoteles desplazándose de “lugares ficticios” o de “ensueño” en las obras de Sophie Calle.

La arquitectura de los edificios, su significado o proceso de construcción es el “tiempo detenido”, y se refleja en las obras de Hiroshi Sugimoto y Michael Wesely. Parece, en cierto sentido, una paradoja interna hacia la sociedad de consumo, caracterizada por la rapidez y el movimiento.

Los autores son amantes de la “vida moderna” en sus ciudades. En su mayoría, comienzan bajando del pedestal del arte para mezclarse con la vida más cercana a la realidad. Utilizan alternativas descentralizadas, frágiles, transgresoras donde los sentidos se van activando de forma que capten directamente universos del subsuelo -ambiguos y difusos en gran profundidad. Más tarde, terminan exponiendo en museos y salas de exposiciones, pues es en ellos donde acontece una forma de conocer el mundo.

A partir de los años 70 se produce un cambio definitivo en las relaciones entre el arte y la fotografía, y comienza una época esencial para comprender los movimientos artísticos contemporáneos de los últimos 30 años del siglo XX y posteriores.

Capítulo III: Fotografía urbana en España último tercio del siglo XX.

1. Antecedentes

1.1. Comienzo de la nueva fotografía de creación 1970-80

Una característica general que ofrece el mundo occidental en esta década es la incorporación del medio fotográfico a cualquier uso artístico ya sea *performance*, pintura o instalación. En el fondo esto supone una manera de integrar -de forma global- los distintos lenguajes del arte.



Concierto *It viaje*, de Eduardo Polonio y Horacio Vaggione. A la derecha *Poesía Pública*, de Alain Arias- Misson. Fotos: Eduardo Momeñe.



Imagen de la construcción de las *Cúpulas Neumáticas* en 1972, sede de los míticos Encuentros de Arte de Pamplona. Se trata de once semiesferas de 25,0 m. de diámetro y 12,0 m. de altura, además de un par de túneles y un itinerario a ningún sitio. La superficie ocupada en planta fue de 5.006 m² (sin contar los túneles) y la superficie de cubierta de 8.500 m² (también sin túneles). El conjunto tenía 10.300 m. lineales de soldadura que fueron ejecutados, en nueve días de trabajo, por un único operario, quien sólo necesitó tres ayudantes para mover el material.

Con motivo de la entrada de la fotografía en los museos como un reconocimiento algunos conservadores de museos, entre los que se encuentra Jean-Claude Lemagny (autor de un libro-manifiesto de fotografía en la Biblioteca Nacional de Francia), se ven en la disyuntiva de poder clasificar la fotografía como tal. En España germinan artistas de Vanguardia que utilizan como medio de expresión el medio fotográfico. Es una nueva singladura de la fotografía que se denominará "creativa".³⁶¹

Cabe destacar en estas líneas introductorias la gran complejidad que ha supuesto la documentación y el estudio de los fotógrafos expuestos a continuación. El motivo principal ha sido la ausencia, prácticamente total, de estudios críticos sobre los autores, a pesar de llevar una trayectoria profesional constante durante más de 30 años.

1.2. Nace el arte de acción en la ciudad: Encuentros en Pamplona

"Los Encuentros de Pamplona constituyen, sin duda, el festival de la vanguardia internacional más amplio y significativo de los celebrados en nuestro país. A diferencia de otros acontecimientos similares, su financiación fue en su práctica totalidad de carácter privado -Grupo Huarte-, y su organización estuvo en manos de artistas -el Grupo ALEA-, más concretamente de Luis de Pablo y José Luis Alexanco como responsables intelectuales. A principios del verano de 1972, los Encuentros marcaron el inicio de un *tour* artístico que situó a la capital navarra en la ruta del Festival de Spoleto, la documenta 5 de Kassel y la XXXVI Bienal de Venecia. La peculiaridad de su gestación remite a dos elementos distintivos e interrelacionados. De una parte, al hecho de que en la España de la dictadura solo el apoyo y el compromiso de una empresa privada podía hacer posible un evento como aquél; y de otra, el que fuera concebido como un regalo para la ciudad, de aquí su carácter divulgativo, la

³⁶¹ Utilizo el término de "fotografía creativa" para referirme al campo de la producción fotográfica que reproduce los códigos de la autonomía artística y sus formas de visibilidad y circulación, por oposición a las prácticas fotográficas insertas en la publicidad o los medios de comunicación, así como las prácticas científicas o archivísticas. Se puede trazar una genealogía del término a partir de los siguientes libros: Gernsheim, Helmut (1962). *Creative Photography. Aesthetic trends 1839-1960*. Nueva York: Dover, y Lemagny Jean-Claude (1984). *La photographie Creative*. París: Contrejour. Cfr. Joan Fontcuberta (2008). *Historias de la fotografía Española*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 7.

gratuidad de todos los actos y la libertad con que sus gestores tomaron sus decisiones, orgullosamente de espaldas al mercado y a la institución arte."³⁶²

Puede decirse que el arte de acción, la música, la danza, la poesía y la fotografía creativa surgen en la ciudad en un espacio público: transitable, construido y transitorio. Uno de los puntos de arranque fue Pamplona; aunque contó con ciertos problemas políticos.

"Los Encuentros pueden considerarse como el principal acontecimiento de arte público que ha tenido lugar en España, entendiendo, como tal, que fue la primera vez, en aquellos años 70, que surge el tema del y sus flujos."³⁶³

1.3. Arte conceptual Esther Ferrer: Autorretrato en el tiempo 1981-2004

Una de las mejores representantes es Esther Ferrer (San Sebastián, 1937). Artista de reconocido prestigio internacional en el ámbito del arte conceptual, minimal, que formó parte del movimiento Fluxus y el *performance*³⁶⁴.

³⁶² VV.AA (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del Arte Experimental*. En catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado (24.07.2012) en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2010/encuentros-pamplona.html>

³⁶³ Ibídem.

³⁶⁴ Ante la variedad de *performances* que se dan actualmente un tanto diluidos, conviene aclarar el carácter tan puro que Esther Ferrer emplea. En su conferencia *Utopía y performance* aclara, en cuatro puntos, las diferencias fundamentales que existen entre el teatro y la *performance*; quedando de esta manera:

1 - Ni por el decorado o la iluminación teatral, etc. que crea universos de luz y sombras, situaciones irreales que distraen la atención del espectador y lo manipulan en el mejor y peor sentido de la palabra. Por otra parte, los actores actúan para un público que en realidad no ven, pues está sumergido en la obscuridad, sólo el escenario está iluminado. En consecuencia, el público se ve automáticamente condicionado a la pasividad, diré incluso a la no-existencia, la no-presencia. Trataré más tarde esta cuestión. En la *performance*, al menos en las mías, todo el mundo está sumergido en el mismo universo de luz o de obscuridad. Están en igualdad de condiciones. (Hablar quizá de las diferencias con el teatro popular que se realizaba y en parte se realiza todavía en la calle, a la luz del día, etc.)

2 - Ni por la encarnación de un personaje, pues el *performer* no es un actor, no encarna más que a sí mismo, no hay transposición posible. En el teatro el personaje corresponde a un "arquetipo" que hay que respetar, tanto si el actor se siente bien o

Su obra interdisciplinar se centra en una reflexión en torno al cuerpo y al objeto. El tema del tiempo puede terminar siendo para la creadora una obsesión; sus acciones se desarrollan a partir de una idea y las obras que lo integran son variaciones de la misma. Ferrer se vale de la fotografía trabajada como documento para poder expresar y mostrar sus pensamientos, de una forma continuada. Es el reverso del *performer*.

A partir de 1967 forma parte del grupo Zaj junto a Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti, hasta su disolución en 1996. Ramón Barce, junto a otros, se desvinculará antes del grupo.

ZAJ es heredero del espíritu de las vanguardias, ostentando el afán de borrar límites y ampliar los márgenes de creación. Muy influenciados por el Neodadaísmo y el Zen, Zaj bebe de las fuentes e influencias de John Cage.³⁶⁵ El artista utiliza el silencio como elemento musical dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo; el sonido ambiente y el azar forman también parte del acto musical.

Con motivo de su obtención del premio Nacional de Artes Plásticas, en 2009, Esther Ferrer comenta la importancia que tienen las *performances*. Un término este que sustituye a lo que denominaría en sus inicios "teatro musical".³⁶⁶

mal, alegre o triste, la *performance* no existe eso. Quizás es mucho menos exigente. En consecuencia la relación que el *performer* establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un intermediario, el personaje encarnado por el actor. La relación, es una relación con el "yo" del *performer*.

3 - Ni por un texto, una historia que contar que puede servir para manipular las emociones, los sentimientos, etc. En la *performance*, todo está crudo, sin cocinar. Bueno, tengo que decir que aunque normalmente yo no empleo texto alguno en mis *performances*, he hecho una serie de ellas en el que lo más importante es el texto, y en las que hablo prácticamente todo el tiempo, porque la *performance* es precisamente el texto: "Contar *performance*" o "Zaj: Teoría y práctica".

4 - Ni por la distancia, el *performer* no está protegido por la distancia física, material que existe normalmente en el teatro por ejemplo, o en los conciertos, entre el actor y el público o incluso en un partido de fútbol. Debido a esta ausencia de distancia, el espectador puede incluso tocar al *performer*, entrar en su espacio, agredirle, como nos ocurrió algunas veces en los años 60 y 70. Una época en que el público se sentía con el derecho legítimo a participar, una participación que a veces era violenta, e incluso muy violenta. Recuperado (01.07.2012) en <http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>

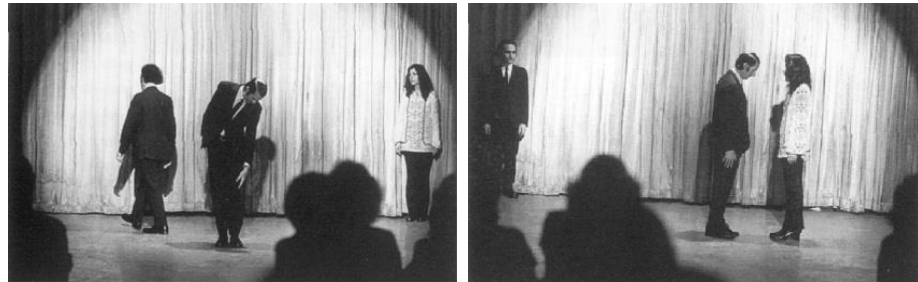
³⁶⁵ Sánchez Vigil, Juan Manuel (coord.) (2001). *Summa Artis Fotografía en España*. (Tomo XLVII). Madrid: Espasa Calpe, p. 432.

³⁶⁶ Jarque, Fietta (2009, 7 de febrero). "Riguroso absurdo". *Babelia* (sup. cultural de *El País*).

Recuperado (01.07.2012) en http://elpais.com/diario/2009/02/07/babelia/1233967152_850215.html



Esther Ferrer. *Marco que enmarca, Marco que no enmarca nada. Marco del Arte*, 1986.



Especulaciones en V. en New York, 1973. [Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Esther Ferrer] ZAJ.



Esther Ferrer. 'Libro de las cabezas'. Detalle de *Autorretrato en el tiempo*, 1981-2004.

"El valor diferencial de la *performance* es la complicidad con los espectadores. El artista performático es un creador muy diferente al plástico, ya que establece una relación mucho más cercana con el público. Mientras el pintor se encuentra a solas con su creación en un ámbito cerrado, que sólo ambos comparten, el *performer* realiza una obra que debe estar abierta a la mirada del otro."³⁶⁷

"La *performance* significa el aquí y ahora, juntos. Cuando represento una acción, pienso en que se trata de un momento único, que no volverá a repetirse en la vida. Durante mis *performances*, suelo mirar mucho al público, para que nos demos mutua existencia y cuestionar quién es el que observa, cuál de nosotros es el espectador."³⁶⁸

Esta obra combina el rostro en dos mitades simétricas de fotografías hechas en años diferentes unidas por el eje vertical que las divide. Es una instalación que transmite una gran inquietud, y en la que recurre al autorretrato por economía y pragmatismo.

"Cuando expongo la serie de fotos que me he hecho cada cinco años, hay gente que me dice que tengo mucho valor. A mí eso no me importa nada. No me importa tener arrugas. Es que yo no sé de dónde vengo, no sé a dónde voy. Es simplemente el tiempo que pasa. La forma que tengo de sacarme esa preocupación es a través de los autorretratos."³⁶⁹

La presencia del arte conceptual en España todavía resulta escasa como para realizar algún juicio; faltan estudios rigurosos sobre el tema. El motivo de comentar estas acciones de Esther Ferrer es porque incluyen la fotografía en su medio de transmisión artístico. Cabe destacar también que las exposiciones que se efectuaron bajo el nombre de "conceptual", como: *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, realizada en 2005, no ayudan a aclarar en qué consistió el conceptualismo, ya que muchas de

³⁶⁷ Ferrer, Esther (2006, 6 de febrero). En entrevista de Raúl Doblado. *ABC*.

Recuperado (01.07.2012) en http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-06-02-2006/sevilla/Sevilla/esther-ferrerpara-mi-la-performance-significa-el-aqui-ahora-juntos_13211907440.html

³⁶⁸ *Ibíd.*

³⁶⁹ Jarque, op. cit.

las obras expuestas tenían un carácter intuitivo o circunstancial pero carecían completamente de dimensión intelectual.

“Cuando ahora se proponen cientos de funciones para los museos, se suele olvidar que éstos han sido y deben seguir siendo herramientas fundamentales para desvelar la historia. Pero, para montar exposiciones que ayuden a construir esa historia hay que estudiar, analizar y catalogar no sólo las obras que se exhiben sino los temas, el periodo y el contexto al que pertenecen. Esto es lo que se podría esperar, al menos, en un museo nacional, y esto es lo que esperábamos de los "sucesos artísticos" de un periplo tan interesante como oscuro del arte español, cual es el llamado 'conceptual'.”³⁷⁰

A pesar de todo se puede admitir un gran avance en el arte Conceptual en los últimos años; muestra de ello son exposiciones de autores como Nacho Criado, Antoni Muntadas, Eulalia Valdosera, Elena Asins, Soledad Sevilla y Eva Lootz, entre otros.

2. Madrid, Barcelona

2.1. En 1971 Nace la Revista Nueva Lente (NL). El homo ludens

“*Nueva Lente* surge en septiembre de 1971 tras unos primeros contactos entre Benito Mallol, Tomás R. Manzanares y Julio Goñi como promotores de la idea. Desde su primer número se establece un triunvirato, formado por Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda y Carlos Serrano, que controlará la línea artística y editorial con periodos de alternancia en el poder.”³⁷¹

Se puede afirmar que el cambio de la fotografía española vino auspiciado, entre otros factores, por el carácter renovador de la revista *NL*. En efecto, para bien o para mal, según opiniones diversas, la revista marca el punto de inflexión hacia una renovada fotografía creativa.

³⁷⁰ Maderuelo, Javier (2005, 5 de noviembre). “Conceptos confusos”. *Babelia* (sup. cultural de *El País*). Recuperado (01.07.2012) en http://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131149172_850215.html

³⁷¹ Caja, Francisco (1991). “Fotografía y Modernidad”. *Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía, Ed. Lunwerg, p. 41. Recuperado (01.07.2012) en <http://fanfrio.eresmas.net/fotoymod.htm>

El académico de Bellas Artes Publio López Mondéjar define los rasgos de *Nueva Lente* de la siguiente forma: "Una resuelta ambigüedad, cierto eclecticismo de origen posmoderno y un apoliticismo que, paradójicamente, tuvo un matiz militante". De otra parte, resaltaba López Mondéjar la "radical negación de la fotografía realizada por la generación documental anterior",³⁷² cuya secuela fue una clara voluntad de ruptura con el pasado inmediato.

En una conferencia sobre *Nueva Lente*, el profesor Enric Mira³⁷³ comenta también su tesis sobre la revista:

"Es la manifestación central que polarizó el hacer fotográfico de la década de los 70, de tal modo que estos años constituyen uno, aunque no el único, de los puntos de partida centrales en una genealogía de la fotografía contemporánea española."³⁷⁴

Mira distingue cuatro períodos de la revista de forma cronológica:³⁷⁵

1º.- Período ecléctico, bajo la dirección de Pablo Pérez Mínguez (PPM) y Carlos Serrano³⁷⁶ -diseñador de la revista- hasta el nº 38 de la revista.

NL es, una "revolución divertida".³⁷⁷ Es decir, priva la creatividad y la experimentación como parodia e ironía antes que la belleza. Posee los siguientes rasgos:

³⁷² Cfr. Portafolio *Nueva Lente* en Centro Virtual Cervantes.

Recuperado (01.07.2012) en http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/default.htm

³⁷³ Enric Mira, doctor en Filosofía y CC. de la Educación, es profesor titular de la Universidad de Alicante en el Departamento de Comunicación y Psicología Social. Ha ejercido durante años como crítico de fotografía y es especialista en temas de historia y teoría de la fotografía sobre los que ha publicado diversos artículos y libros.

³⁷⁴ Mira, Enric (1993). *Actas de las Jornadas de estudio de la Comunidad de Madrid*. Madrid, p. 48.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Carlos Serrano responde a la pregunta '¿Qué objetivos les animaron a embarcarse en un proyecto editorial de tales características?', recogida en Portafolio *Nueva Lente* en Centro Virtual Cervantes: "El mío, como de costumbre, era divertirme. He sido siempre un tanto exigente con mis diversiones.// ¿Por qué criterios se guiaron para seleccionar el material publicable? Fuimos absolutamente radicales: lo que nos daba la gana. El lado ético lo era todo: respondía a nuestra formación, a nuestro criterio". Recuperado (01.07.2012) en http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/entrevista_serrano.htm

³⁷⁷ Expresión acuñada por Joan Fontcuberta en Fontcuberta, Joan (2008). *Historias de la fotografía Española*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 7.

Portadas de *NL*: a la izquierda de PPM y a la derecha de Miguel Oriola.



Portadas de las tres etapas de la revista 1971-75 / 1975-78 / 1978-83. La primera y tercera, dirigida por Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano, y la segunda, marcada por un rotundo cambio surrealista, bajo la dirección de Jorge Rueda.



"Su propuesta conceptual se basa en considerar a la fotografía como acto artístico, como tal íntegramente personal, imposible de abandonar su subjetividad transmitida en un mensaje que susurre y sugiera. Centrado en el desarrollo formal en reducir al máximo la intervención del medio, transfigurar la idea en imagen de la forma más sencilla posible, lo que se ha denominado como una elaboración de fotografía pobre."³⁷⁸

2°.-Período neosurrealista, bajo la dirección de Jorge Rueda. Desde el n° 39 al 80.

Si en Pablo Pérez-Mínguez (PPM) prevalece la idea de experimentación sobre la belleza, en Jorge Rueda -quien dirige la revista entre los años 1975 y 1978- prima el factor de la comunicación y la estética surrealista.

"Parte del concepto clave de considerar a la fotografía como acto comunicativo, al que recurre insistentemente para demostrar que la idea de transmitir debería ser unívoca, sin ambigüedades."³⁷⁹

3°.- Período de reaparición de PPM y Carlos Serrano, desde el n° 81 al 83.

4°.- Período de fotografía "amateur" y concursística, bajo la dirección de Salvador Obiols, a partir del n° 84.

Aunque esta época carente de trascendencia.

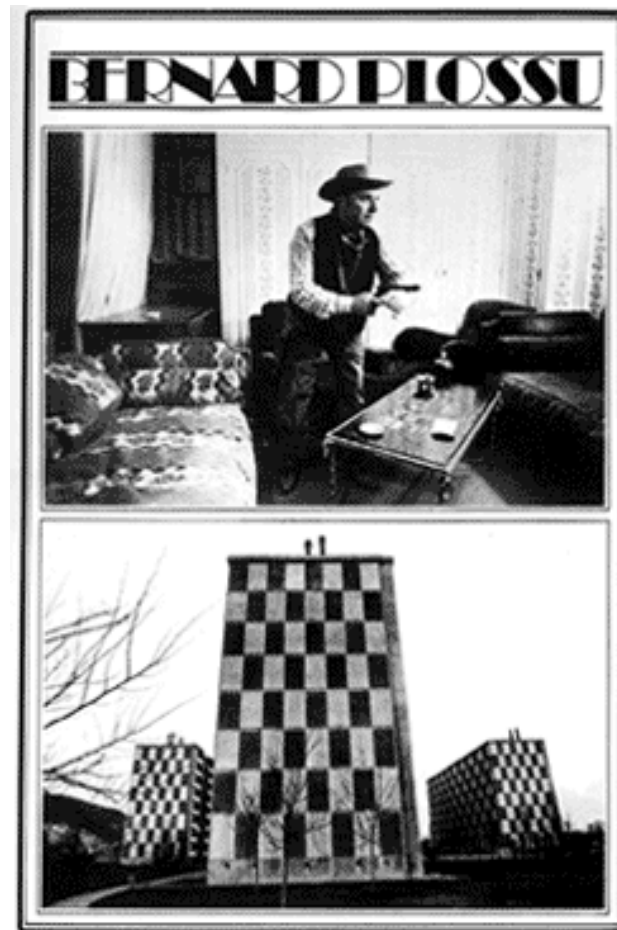
Las dos propuestas de *NL* siguen un rumbo paralelo, incluso mezclado con carácter de hibridación en su pequeña trayectoria. En su origen está presente el espíritu de la ciudad,³⁸⁰ ya que nace como revista urbana.

Con *NL* consolidan una nueva categoría social: la autoría; que consiste, por un lado, en trabajar como un profesional aunque se carezca de medios técnicos, y por otro, trabajar con medios técnicos de calidad pero como aficionado. Dicho de otro modo: romper los esquemas de categorías, desconcertar la mirada mediante una cierta ruptura del canon tradicional.

³⁷⁸ Caja, op. cit, p. 44.

³⁷⁹ Ibídem.

³⁸⁰ Mira, op. cit, p. 40.



Páginas de NL en las que se ve la participación de artistas extranjeros: Bernard Plossu y Duane Michals.

Estos artistas carecen de una línea editorial fija; "Quizá –según PPM– posean un eclecticismo salvaje y revolucionario."³⁸¹ Según explica Jorge Rueda el objetivo era: "Innovar, proponer, abrir puertas, proyectar, conocer (...) despertar a los dormidos y animar a los jóvenes".³⁸²

Para ello aplican los eslóganes "Vale todo" y "La realidad no existe". Estas afirmaciones expresan, sin duda, un claro indicio de un inconformismo tanto renovador como destructor, que también es fruto de una idea globalizada en occidente de promover un cambio radical; lo que se denominará "la contracultura".

"Había un poco de todo. Lo de 'Vale todo' era como abrir la ventana en un mundo, en una sociedad, en donde nada estaba permitido y respecto a 'La realidad no existe', era para contrarrestar aquella actitud fotográfica, tan vieja pero tan arraigada, de creer que la fotografía sacaba la realidad. Nos vimos en la necesidad de informar a todos nuestros lectores que 'La realidad no existe', hay que inventarla con nuestro objetivo subjetivo. Unos meses después, y quizás para quiñar el ojo a nuestros fans y amigos, se nos ocurrió volver al ataque con "La realidad existe": ¡Puro dadaísmo!".³⁸³

Pretenden crear un género poético de la banalidad, el absurdo, la originalidad, el reconocimiento y la ambigüedad. Estas palabras poseen grandes similitudes con los postulados de la Internacional Situacionista.

"Políticamente ambigua, si bien se presentía una tendencia un tanto anárquica; el tratamiento de la información era desenfadado."³⁸⁴

Poseen una aspiración radical de querer transformar y renovar la cultura fotográfica española, especialmente la pictorialista y academicista. En definitiva, y tal vez por su juventud, lo único que pretendían era no parecerse a la revista oficial *Arte Fotográfico*³⁸⁵.

³⁸¹ Pérez-Mínguez, Pablo (2003, marzo). En entrevista Centro Virtual Cervantes. Recuperado (01.07.2012) en http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/entrevista_minguez.htm

³⁸² Entrevista a Rueda, Jorge (2003, febrero). En entrevista Centro Virtual Cervantes. Recuperado (01.07.2012) en http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/entrevista_rueda.htm

³⁸³ Pérez-Mínguez, Pablo (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 266.

³⁸⁴ Fontcuberta, Joan (2008). *Historias de la fotografía española*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 31.

Fruto del carácter receptivo de las nuevas corrientes artísticas, *NL* publica, por primera vez, *dossieres* con obra de artistas extranjeros relevantes. Así, sin pretenderlo, como por ósmosis intuitiva, la revista adopta los presupuestos posmodernos.

“Lo único que teníamos claro era que había que recuperar cuarenta años de puro retraso cultural. La fotografía padeció mucho más que otras artes ese retraso, pues era un arte joven que en aquellas décadas de los 40, los 50 y los 60 estaba echando raíces y empezando a florecer. En cualquier caso nuestra postura abierta y ecléctica, y la conjunción con un equipo de jovencísimos colaboradores de vanguardia nos hacía conseguir, sin pretenderlo, estar siempre más allá de la modernidad.”³⁸⁵

Fruto de la revista *Nueva Lente*, la fotografía española empieza a conocerse. Prueba de ello es la participación en el Festival de Arlés, a partir de 1978.

Por otra parte, nace también la *5ª Generación*³⁸⁷ de jóvenes fotógrafos que empieza a surgir a partir de los años 70. Estos artistas, nacidos a partir del año 50, conformarán las firmas fotográficas de los años 80.

“La revista sirvió para demostrar que algo importante y especial sucedía en la fotografía española. Lo demuestra el hecho de que, mes a mes, recibiéramos gratuitamente tantas colaboraciones.”³⁸⁸

Resulta destacable aclarar que ni la revista, ni los artistas, ni sus lectores tuvieron nada en contra de los anteriores fotógrafos. Es más, por citar algunos: Gabriel Cualladó, Carlos Pérez Siquier, entre otros, fueron sus

³⁸⁵ Pérez-Mínguez, op. cit, p. 266.

³⁸⁶ *Ibíd.*

³⁸⁷ “La quinta generación fue realmente un invento de PPM y Carlos Serrano, un pretexto para justificar ante los editores un número especial de la revista. Pero en realidad no había ningún deseo de grupo ni nada parecido, cada uno estaba en su propia historia. Después súbitamente, todo el mundo quería subirse al carro de la 5ª G”. En conversación con Jorge Rueda, Jorox (2009). Málaga. Tomado de Caja, Francisco (1991). “Fotografía y Modernidad”. *Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía, Ed. Lunwerg, p. 58.

³⁸⁸ Pérez-Mínguez (2003, marzo), op. cit.

maestros como bien afirman ellos en las entrevistas realizadas con ocasión de este estudio. Otro asunto diferente será el hecho de ir contra el estado establecido.

En definitiva, se puede decir que con la aparición de *NL* se produce una consolidación de un nuevo modelo estético del que se beneficiarán los jóvenes artistas a partir de los 80. Esto supone la experimentación con materiales y procedimientos nuevos como la utilización de los recursos de apropiación, la realización de acciones y el uso de otros lenguajes junto a la imagen.

2.2. Recorridos en Madrid. Los estudios de artistas

Con la misma sinergia que *NL*, en el Madrid de los 80 se produce una gran eclosión juvenil de carácter lúdico, contra-cultural y apolítico que más tarde se extiende a toda España. Pintores, fotógrafos, cantantes, actores, directores de cine... jóvenes con ganas de experimentar cosas nuevas y de divertirse se dan cita al amparo de la misma ciudad y de la misma noche madrileña.

Aunque todos conviven bajo el mismo nombre de Movida madrileña no se puede hablar de un movimiento unificado, así como tampoco se les puede calificar de grupo con el carácter suficiente como para realizar un manifiesto.

Se trata de pequeños grupos que se van encontrando en los mismos lugares de ocio y que se irán conociendo de manera casual. Después frecuentarán diversos estudios de artistas. Entre estos lugares cabe destacar:

- Calle de Montesquenza, 14. Pablo Pérez-Mínguez.

"Mi estudio, recién abierto en 1981; era un cabaret constante, donde se representaban a diario, sin guión, nuestra vida misma. Se abría a las 6 de la tarde, y no paraba de entrar y salir gente hasta las 11 ó 12 de la noche. Después nos dispersábamos y rencontrábamos a lo largo y ancho de la noche madrileña. A veces, volvíamos de madrugada y seguíamos haciendo fotos, cada vez con más intensidad".³⁸⁹

Un lugar donde poder trabajar es esencial. PMM comenta de su estudio que es como una Factory. No se llamaba The Factory gratuitamente, allí era donde se producían en cadena las serigrafías de Warhol. Mientras

³⁸⁹ Pérez-Mínguez (2009), op. cit, p. 309.



Gran Vía, Madrid.



PPM en su estudio, izda. Portada de un disco de Radio Futura, dcha.



Aguafuerte de Cessepe para el Canto de la Tripulación, 1989.



Estudio de Costus. Calle La Palma, 14.

alguien realizaba una serigrafía, otro estaba rodando una película... Cada día ocurría algo nuevo.³⁹⁰ El paralelismo entre los dos estudios no deja de ser llamativo.

"Es un estudio fotográfico, pero especial, con mucha alma y mucha humanidad en su interior. En él, la fotografía es el *leit motiv*, pero en el estudio suceden y han sucedido muchas cosas: se graban vídeos, se hacen canciones, se habla... Sí, está bien, es como un taller de sueños, sí. O si lo queremos decir en plan más cursi, en plan Warhol, es una Factory a la madrileña".³⁹¹

- Pacífico. Alberto García-Alix. Revista *El canto de la Tripulación*.

"Yo ponía mi casa, nos reuníamos y decidíamos lo que íbamos a hacer. Luego estaban todos los amigos que estaban viviendo ya dramas..., y pensaba que les iba a ayudar. Más tarde se fue acoplando más gente, más gente, hacíamos fiestas, había veces que estábamos 30, 40 en mi casa, toda la tarde de risa, delirio,... Era hacer una revista sin que te dijeran si eres editor, si eres periodista, sino llevar hacia adelante un sueño más radical que era lo que me seducía. Luego venían las fiestas, publicamos libros con El Europeo, creamos un equipo de competición de motos, ganamos el campeonato de España. La Tripulación generó muchas cosas. Jurábamos todos ante una bandera que era Pura Vida".³⁹²

- Calle La Palma, 14. Vivienda-estudio de los pintores *Costus* 1997-82³⁹³

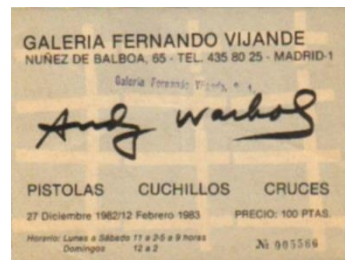
³⁹⁰ Cfr. Cale, John (2002, 12 de febrero). "My 15 minutes". The Guardian. Recuperado (24.07.2012) en <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/feb/12/artsfeatures.warhol>.

³⁹² García-Alix, Alberto (2005, septiembre). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo).

³⁹³ El 16 de Octubre de 1981 se inauguró en la galería Vijande de Madrid con la exposición "El Chochonismo ilustrado". Este acontecimiento fue la presentación en sociedad de COSTUS, acompañados de toda "la tribu de las Chochonis". En el catálogo dice así: "Costus presentan *El Chochonismo ilustrado*. Pinturas y dibujos. Juan de O. Enrique Naya. Fanny. Alaska. Miguel Ordóñez. Carlos G. Berlanga. Tesa". Web Costus. Recuperado (02.07.2012) en <http://www.costus.es/arte1.asp?sec=2&lang=ESP&id=1&token>



Photocentro. Primera academia de fotografía en Madrid.



(De izda. a dcha.) Entrada de la exposición de Warhol en Madrid, el precio fue de 100 pesetas; pistolas y cuchillos de la muestra; y Ágata Ruiz de la Prada, Andy Warhol, Pitita Ridruejo y Fernando Vijande, en la inauguración.

“En julio encuentran un piso en la Calle de La Palma, nº 14; Lo reforman y construyen un precioso estudio-vivienda. Ya en septiembre inauguran la casa, les regalan una perrita de raza afgana (Lala) que sería immortalizada en numerosos cuadros, y empieza a forjarse el mito de la que Francisco Umbral llamaría “Casa-convento de las estrellas descarriadas”. Se incorpora a vivir con ellos Fabio de Miguel (Fanny McNamara), gran amigo de Tino Casal y de Pedro Almodóvar. Aparece por allí Blanca Sánchez, íntima amiga de Almodovar, quien posteriormente tendría un gran papel en la vida artística de Costus.”³⁹⁴

Almodóvar filmó las escenas interiores de su primera película, *“Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón”*.

“Cuentan que, día sí y día también, por aquel piso pasaban algunos que, incluso, vivieron una temporada.”³⁹⁵

- Photocentro en la Plaza de República Argentina. (Iniciativa de PPM con ayuda de la familia Fierro).³⁹⁶
- La Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Círculo de Bellas Artes.
- El garaje-galería de Fernando Vijande, Núñez de Balboa, 65. Fue un lugar de encuentro de muchos artistas a los que Vijande ayuda como mecenas. Entre ellos se encuentran Chema Cobo, Juan Muñoz, José María Sicilia, Luis Gordillo, PPM y Alberto García-Alix (Alberto G-A). El 27 de diciembre de 1982 fue escenario de la presentación mundial de la última serie pictórica de Andy Warhol en la que estuvo presente. Este evento significó el avance y apertura hacia el Arte Pop en la capital española.

En efecto, en España el Arte Pop está de moda por la rapidez de transmitir el poder que tiene este tipo de imagen como mercancía en la cultura de masas. Los elementos cotidianos se ennoblecen al ser serigrafiados en distintos colores. Warhol afirma no tener ninguna intención especial en transmitir nada y

³⁹⁴ Web Costus. Recuperado (02.07.2012) en <http://www.costus.es/vida2.asp?sec=3&lang=ESP&yr=1977&id=40&token>

³⁹⁵ <http://www.somosmalasana.com/historia-madrid-malasana/20-anos-sin-los-costus/>

En el artículo figuran nombres de personas que estuvieron allí.

³⁹⁶ Villasante, Carlos. “Elogio y nostalgia de Photocentro”. *Universo fotográfico*, nº3.

Recuperado (02.07.2012) en <http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/pdf/3villasante.pdf>

no aporta significado alguno al hecho de elegir un tema u otro; también afirma, que la mayoría del trabajo lo hacen sus ayudantes.³⁹⁷

Otros lugares de encuentro entre los artistas fueron: El Rastro, La Bobia, el Barrio de Malasaña, el local Rock-ola, la Gran Vía, el Penta, la Vía Láctea y algunos colegios mayores.

Ouka Leele comenta el ambiente que había en la calle:

“No era sólo salir y bailar. Es que ibas a bailar a un sitio y el que estaba cantando en el escenario era Pedro Almodóvar con Fany MacNamara; quedabas para hablar con alguien y eran los Radio Futura que estaban haciendo un grupo de música; uno de ellos pintaba, el otro no sé qué hacía. Entonces estábamos todos ahí... O de pronto, quedábamos un día en la calle y tocabas la guitarra con Alaska. Era una mezcla explosiva. Y luego, la gente ha seguido y son profesionales. O sea, que no era una tontería de vamos a jugar. Era una creatividad muy alta.”³⁹⁸

De la misma forma, se da un amplio espectro de manifestaciones culturales y de artistas que tuvieron gran resonancia y que no estaban vinculadas a La Movida.

“Mariscal era un amigo de Barcelona que pasó por Madrid. Barceló nunca estuvo en La Movida, nos conocíamos, era un amigo pero nada más. La Movida era una cosa muy juvenil, muy espontánea.”³⁹⁹

Lo mismo se puede decir de fotógrafos de la misma época como Cristina García Rodero, Chema Madoz, Bernard Plossu y Manuel Sonseca, entre otros; los cuales han logrado una proyección internacional mayor que los artistas denominados de La Movida. Ellos estaban en otros grupos menos publicitados.

³⁹⁷ Crow, Thomas (2002). *El arte Moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, p. 56.

³⁹⁸ Leele, Ouka (2004, agosto). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

³⁹⁹ García-Alix, op. cit.

Tampoco se puede crear un juicio con suficientemente objetividad sobre este fenómeno por una falta de estudio histórico-crítico exento de connotaciones políticas. Por otra parte, porque la mayoría no están⁴⁰⁰. Expongo aproximaciones de artistas-fotógrafos que vivieron ese momento.

PPM: "Nosotros, los que hicimos la movida, no pretendíamos nada. Tan solo nos movíamos felices en libertad."⁴⁰¹

Alberto G.A.: "Hubo mil Movidas. En la mía debí ser el principal actor."⁴⁰²

Ouka Leele: "Me interesa como movimiento artístico y lo reconozco como tal, es muy poliédrico, tiene muchas formas de verse y en mi prisma la veo como un movimiento importante en la historia artística de España y pieza clave de la Transición."⁴⁰³

⁴⁰⁰ Ibídem.

E.S.- ¿Qué fue para ti La Movida?

A. G-Alix.-Primero decir que se comenta muy mal y hay una gran desinformación y una gran estupidez en torno a este tema. Para nosotros la movida nace en el 75 ya el 84 es el final de un principio. No tenía ningún manifiesto político, no era un movimiento cultural, fue una eclosión juvenil bastante pequeña, un grupo muy reducido. Todos nos encontrábamos, teníamos las mismas inquietudes pero éramos totalmente distintos, con vidas muy diferenciadas y lo triste es que el 95% ó más de la gente son totalmente anónimas. A la movida como tal cuando estábamos viviendo ese momento, no le das importancia, no era nada, nosotros vivíamos nuestra realidad inmediata y ya está.

⁴⁰¹ Pérez-Mínguez, Pablo (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 268.

⁴⁰² García-Alix, Alberto (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 218.

⁴⁰³ Leele, Ouka (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 261. Cfr. Leele, Ouka (2004, agosto). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I). "Era una coincidencia. Ibas a un sitio y coincidías con un montón de gente que le gustaba lo mismo. Era una explosión en la cual no teníamos una preocupación política muy gorda. Las generaciones anteriores, quizá, tuvieron que hacer más política. Nosotros teníamos el derecho de crear, y basta. Era una explosión de libertad increíble. Y la posibilidad de disfrutarla, y no tener miedo, y saber que puedes... Notabas que estabas rompiendo moldes con tus propias familias, con la gente, pero veías que podías, y que éramos más los que hacíamos eso que los que intentaban que no lo hiciéramos. En esa explosión, lo que estaba pasando había que vivirlo. Tenías que vivir el momento. Y sobre todo si eres artista, si no lo eres a lo mejor te daba igual. Yo creo que los que estábamos ahí éramos todos artistas, de un campo o de otro".

"No soy chica Almodóvar, sino chica Ouka Leele, (...) No me gustan las etiquetas."⁴⁰⁴

Manuel Sonseca: "Me pilló un poco fuera de juego y no tengo recuerdos claros. Después si me interesó en el ámbito de cultura del medio, pero prefiero reservarme la opinión al respecto."⁴⁰⁵

Miguel Trillo: "Comenzó con la noche, en el momento que la noche empezó a existir. (...) [Con los progres en la transición ocurría, desde otra óptica, algo parecido: volvían a negar lo juvenil. Por eso he dicho en alguna ocasión que yo estaba más cerca del Londres del 77 que del París del 68, es decir, más cerca del punk que de la progresía.] (...)Y La Movida lo que hizo fue aglutinar a la primera generación en nuestro país de jóvenes en libertad con los díscolos de la generación anterior. Y se produjo una eclosión súper interesante y súper creativa. La noche se llenó de musas."⁴⁰⁶

Joan Fontcuberta: "A mí me pareció una burbuja de aire orquestada bajo un programa político que necesitaba vender modernidad. En lo fotográfico no creo que haya dejado poso."⁴⁰⁷

Ciuco Gutiérrez: "Yo no soy de La Movida, soy hijo de La Movida y viví esos momentos con gran entusiasmo."⁴⁰⁸

Pasado el tiempo y con cierta distancia se puede decir que La Movida o eclosión juvenil fue el inicio de la música pop-rock⁴⁰⁹ (Radio Futura, Danza Invisible, Alaska y los pegamoides...); así como una representación de ruptura en el marco de la fotografía, compatible con la gran abundancia de basura que produjo ese "Vale todo".

⁴⁰⁴ Leele, Ouka (2008, 8 de abril). Entrevista de elcultural.es (sup. cultural de *El Mundo*).

Recuperado (23.07.2012) en <http://www.youtube.com/user/revistaelcultural/videos?query=Ouka>

⁴⁰⁵ Sonseca, Manuel (2004, mayo). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴⁰⁶ Trillo, Miguel (2003, febrero). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴⁰⁷ Fontcuberta, Joan (2005, mayo). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴⁰⁸ Gutiérrez, Ciuco (2004, julio). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴⁰⁹ Cfr. Fouce Rodríguez, Héctor (2002). *El futuro ya está aquí. Música Pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*.

Tesis doctoral. Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. Madrid.

Recuperado (03.07.2012) en <http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26537.pdf>

Hector Fouce la define de la siguiente forma:

“Podemos definir La Movida como el conjunto de fenómenos culturales, articulados por la música, que tienen lugar en Madrid entre los años 1978 y 1985, en paralelo con los cambios socio-políticos que experimentó España en la misma época. La Movida se caracteriza por tres rasgos fundamentales: el rechazo del compromiso político de izquierdas, la aparición de nuevos referentes y formas culturales y la adopción de nuevas estrategias y prácticas, centradas en el uso de los medios de comunicación y las industrias culturales.”⁴¹⁰

Por parte de los participantes, la fuerza estaba en vivir el momento, sus intenciones se delimitan al instante eterno de felicidad. Los proyectos de futuro son implantables por tanto La Movida está destinada a la caducidad.

“Un efecto cultural de superficie, no una obra total. Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción social comprendida como mercancía y simulacro. (...) Pese a su banalidad, o precisamente a causa de ella, la Movida significó, sin embargo, una verdadera reflexión histórica. Introdujo, en medio de una oscura lucidez, la moral de un generado cinismo. Su oportunismo mercantilista, indisolublemente ligado a una estética de la trivialidad, desembocó finalmente en una praxis política entendida como acción comunicativa: síntesis de la despolitización de la sociedad y estetización política.”⁴¹¹

PPM comenta que La Movida estaba totalmente al margen de la política; empieza en la Transición, cuando hubo libertad de expresión. Afirmo que comienza con el presidente del Gobierno Adolfo Suárez, después continuó en Madrid con políticas de los alcaldes respectivos. De esta forma, el concepto de “apropiación” rocía la política haciendo suyas las victorias e iniciativas de estos jóvenes que, por supuesto aprovechan como oportunidad única.⁴¹²

⁴¹⁰ Fonce, op cit. p. 276.

⁴¹¹ Subirats, Eduardo (2002). *Intransiciones. Crítica a la cultura española*. Madrid: Akal, pp. 77-79.

⁴¹² Gallero, José Luis (1991). *Sólo se vive una vez*. Madrid: Ardora, p. 84. Cfr. Ibídem, p. 89. Resulta interesante la información que ofrece Miguel Trillo.

“Si un arte -aparte de la música- se identifica rápidamente con La Movida, es la fotografía. Era casi inevitable: la foto es rápida instantánea, moderna, con su punto de tecnología... Incluso da sensación de facilidad, de que lo puede hacer cualquiera. La fotografía nos ha dejado un testimonio fresco de La Movida: la fugacidad del instante petrificada para siempre. Como la propia Movida, todo era efímero, pero parecía eterno.”⁴¹³

3. Fotógrafos urbanos

Durante más de 30 años estos autores han retratado, desde diversos ángulos y estilos, el acontecer urbano. Fotógrafos de gran relevancia en la historia de la fotografía en España cuyos testimonios, mediante entrevistas personales, se han recogido para esta tesis.

3.1.1 PPM (Madrid, 1946) Premio Nacional de Fotografía 2006.

Promotor de la revista Nueva Lente/Impulsor de la 5ª generación de fotógrafos.

Promotor del primer centro de fotografía en Madrid, Photocentro.

TODO VALE

Ya se ha comentado anteriormente el aspecto creativo de la revista *Nueva Lente*; ahora se verá qué es para PPM, promotor de esa relevante revista, la fotografía.

“Es, si lugar a dudas, el arte más moderno, más sencillo, y más popular. A todo el mundo le encanta hacer y ver fotografías. Puro lenguaje poético en donde no hace falta traductor. La fotografía además es un arte doblemente democrático, pues en su origen consiguió que todo el mundo pudiera retratarse y no solo la gente ilustre como pasaba con la pintura, en la actualidad gracias a las nuevas técnicas todo el mundo puede hacer fotografía, es decir todo el mundo puede, por fin, ser artista.”⁴¹⁴

⁴¹³ Lechado, José Manuel (2005). *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, p. 208.

⁴¹⁴ Pérez-Mínguez, Pablo (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 265.

Para PPM la fotografía es, en apariencia, algo espontáneo y divertido. No requiere estudio -él aprendió sólo a través de un curso por correspondencia-, puede practicarla cualquier persona que tenga una idea. En su teoría figura la fotografía precaria; en muchos casos es provocativa, en otros, natural; y en mayor medida, artificial. Posee un dominio total de la luz de *flash*. Por otra parte, resulta un tanto contradictoria la afirmación de la palabra “demócrata” cuando dentro de sus cualidades en la fotografía no figura como tal.

Parte de las teorías de PPM tienen una afinidad -diluida- con el artista alemán Josep Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986)⁴¹⁵. Una de sus teorías responde al “concepto ampliado de arte”, en el que afirma que “cada hombre es depositario de una fuerza creativa que se consigue a través del trabajo”, o dicho de otra forma: todo hombre que trabaja es un artista. Con esta premisa se puede plantear la pregunta: ¿Qué es para PPM el arte? Y la respuesta: El arte es su vida misma. Si hay algo elocuente que decir de PPM, es su capacidad de asombro y el carácter optimista que rezuma ante todo lo que le rodea. Él encuentra belleza en los detalles invisibles, en cualquier pliegue de la vida cotidiana.

“La captación de la libertad, de la vida, de la creatividad. Así es como yo concibo la fotografía. Porque el artista que no está en sintonía con la vida es un rancio, es un esteta.”⁴¹⁶

Arte y vida van juntos, fotografía y vida también. La fotografía es el medio que invita a una comprensión más placentera del espectáculo del mundo.

Sin embargo, PPM comenta la importancia que tiene para él la composición instantánea o descomposición instantánea (construcción & deconstrucción) y, en efecto, es una cualidad esencial.

“La composición para mí es fundamental. Es necesario un sentido de la composición instantáneo. Tenemos que improvisar la estructura de la imagen de forma espontánea. Por eso

⁴¹⁵ Cfr. *Joseph Beuys* (1994). (Cat. exposición). Madrid: MNCARS. En el apartado “Beuysnobiscum. conceptos de la Academia a Warhol” figuran definiciones que aclaran el complejo pensamiento de Beuys como por ejemplo: acción, democracia directa, concepto, chamán. p. 240 ss.

⁴¹⁶ Pérez-Mínguez, Pablo (2007, 25 de agosto). En entrevista ABC. Recuperado (03.07.2012) en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2007/abc/Gente/pablo-perez-minguez-fotografo-quien-sabetal-vez-soy-mas-psiQUIATRA-que-fotografo_164512271212.html



Pedro Almodovar, 1983, Fany McMarana (Fabio de Miguel) disfrazado de agente secreto, 1982. Esta imagen y la siguiente, portada de la exposición y libro “Mi movida Madrileña”, representan uno de los iconos de “su movida”. (Almodovar, Alaska y Fany), 1983. En b/n el grupo musical Radio Futura.



Retrato de Alaska en un concierto, 1982, y Ana Curra, vocalista del grupo “Paralisis Permanente”, 1982, en dos momentos distintos. Obsérvese la iluminación tan colorista como artificiosa en aquellos momentos.

creo que hay que tenerlo muy claro. Hay algunos fotógrafos, incluso importantes, que tienen mucha técnica pero que no terminan de componer bien sus imágenes."⁴¹⁷

Es cierto que la fotografía *amateur* invade el planeta. Con gran claridad lo muestra el eslogan de Kodak cuando salió al mercado la primera cámara con un carrete de 100 fotos en 1888: "Usted aprieta el botón. Nosotros hacemos el resto".⁴¹⁸ Ha pasado más de un siglo y se sigue apretando un botón. La imagen sale, cada vez más fácil. El cómo es otra cuestión: la composición, el color, la luz... no son elementos al azar. Para PPM el color es vida, y lo demuestra en sus composiciones: unos con cierto toque *kitsch* y otros, pop. Pero no hay que olvidar el carácter radical de oposición a todo lo establecido anteriormente por parte del artista, y su gran afán de libertad.

"El mundo que veo a través de mi cámara de fotos es un mundo maravilloso, con sus lados brillantes y sus ángulos oscuros, pero siempre precioso: mágico y lleno de Detalles Invisibles. (...) Nada me resulta feo en mi universo fotográfico. Cuando en raras ocasiones salgo a la calle sin cámara, me da la sensación de que el mundo es más frío y automático..."⁴¹⁹

Con influencias de la teoría de barthesiana sobre el *studium* y el *punctum* ("la pegada", "el impacto" y "el puch") y registrador de todo lo que encuentra desde lo más trivial -en un espacio basura donde lo más vil también es bello- PPM afirma ser un intelectual antitécnico.

"Soy completamente antitécnico. Es más, creo que la fotografía es el arte que menos técnica requiere aunque no lo parezca, porque está todo en la cámara. Como también he sido ilustrador y portadista, lo que más me importa es el peso icónico, el *punch*, la pegada, el impacto de la fotografía. Más que como fotógrafo intelectual, que lo soy, me muevo como una estrella del rock. Tengo teorías que decir, y las digo, pero selecciono a golpe de corazón."⁴²⁰

⁴¹⁷ Ibídem. p, 269.

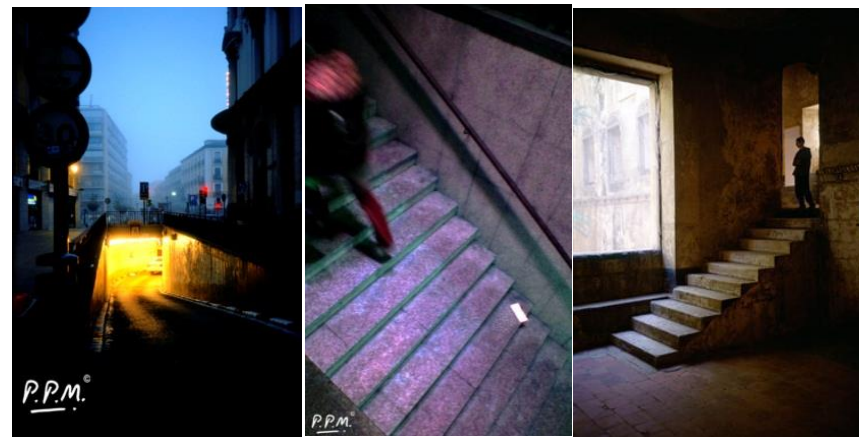
⁴¹⁸ Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 129.

⁴¹⁹ Pérez-Mínguez, Pablo (2008). *Detalles Invisibles*. (Cat. exposición en Museo de América). Ministerio de Cultura. Sin paginación. Nº 93.

⁴²⁰ Pérez-Mínguez (2007). Op. cit.



Cortando el humo (1978). *Joven democracia española* (1986). *La señorita Perestroika* (1988) (recordando su antiguo despacho Elena. P. Grueso). *Foto-textos: "Vale todo"* Alejandro Sanz (31.05.1990). Hay dos lenguajes que siempre están presentes en mis fotos: el lenguaje del absurdo, y el del humor.



Madrugada subterránea (01.2001), *Detalles invisibles: Metro y Bethel en Siria* (09.1999)

Su vocación a la fotografía es bien temprana. De pequeño le gustaba mirar las fotos del álbum familiar. Siendo estudiante de ingeniería ve con claridad su vocación a la fotografía -en el cuarto oscuro con luz roja- cuando experimenta la belleza de una imagen al revelarla. La alquimia en el laboratorio, sin buscarla. ¡Eureka!

"Pero un buen día, ¡de pronto!, vi aparecer en el revelador una imagen que superaba todas mis expectativas. No recordaba haber hecho esa fotografía tan bonita. Era como un milagro. Me quedé encantado. La lavé y la fijé rápidamente y se la fui a enseñar a mi padre que también se sorprendió y me felicitó. Aquella foto fue para mí la confirmación definitiva de las infinitas posibilidades artísticas... ¡y mágicas! de mi máquina de fotos."⁴²¹

A propósito de la fotografía de Alejandro Sanz, Pablo Peinado, en el catálogo de la exposición *Detalles Invisibles*, comenta su significado:

"Vale todo: Todo puede servir, todo vale para algo, no hay que desdeñar nada porque hasta en lo más pequeño e insignificante puede haber algo maravilloso y sorprendente. Vale todo porque siempre estamos aprendiendo, y se aprende de los errores; las formulas no nos sirven porque queremos hacer cosas nuevas, romper barreras, y para eso no hay como perder el miedo a equivocarse. Manteniendo los ojos bien abiertos, todo vale porque todo tiene sentido."⁴²²

De los retratos señala: "Yo saco la belleza que la gente tiene dentro."⁴²³

"Precisamente uno de mis trucos de retratista es sacar a los famosos como si fueran desconocidos, y retratar a a los que nadie conoce como verdaderas estrellas. Es una motivación muy eficaz que todo el mundo acepta."⁴²⁴

⁴²¹ Pérez-Mínguez (2009). Op. cit, p. 265.

⁴²² Pérez-Mínguez (2008). Op. cit.

⁴²³ Pérez-Mínguez (2007). Op. cit.

⁴²⁴ Pérez-Mínguez (2009). Op. cit, p. 265.



Foto-textos. Cuando en una foto hay un texto le parece más intensa, 1990.



Proceso del retrato:

1 ° Confianza + dosis de narcisismo.

2° Crear un ambiente distendido. Buscar una escenografía muy sencilla con un mínimo de estilismo. Improvisar luces. Le gustan las luces raras y expresivas mezcladas con.

3° Es esencial la disponibilidad del retratado. Tiene que estar a gusto y seguro. De ahí la importancia de ser famoso y tener reconocimiento. Los retratados le ofrecen los mejores ángulos, los más simpáticos, atractivos; casi siempre más desconocidos.⁴²⁵ Las manos son tan importantes como los ojos.

La fotografía es su proyecto de vida. Todo gira en torno a ella y el conocimiento de la vida viene a través del medio: "Yo no me veo siendo o haciendo otra cosa."⁴²⁶

"Al principio era mi juego favorito, un juego muy divertido y muy intenso a la vez, y poco a poco, día a día, se fue convirtiendo en algo más profundo incluso que una vocación."⁴²⁷

Para que llegue a conformar su vida la fotografía llega al nivel existencial de su persona. El cine es demasiado estático para PPM, necesita el movimiento, la agilidad, la autonomía y la rapidez de la fotografía. "La fotografía es, vitalmente, mucho más entretenida",⁴²⁸ afirma.

Cuando se trata de una imagen importante, siempre opta por el sistema analógico. De esta forma, las diapositivas *Ektachrome*, en revelado clásico E-6, tienen tanto valor para él como un Caravaggio⁴²⁹. También

⁴²⁵ Pérez Mínguez (2009), op cit., p. 268.

⁴²⁶ Ibídem, p. 265.

⁴²⁷ Ibídem, p. 265.

⁴²⁸ Ibídem, p. 270.

⁴²⁹ Pérez-Mínguez, Pablo (2007, 25 de agosto). En entrevista ABC. Recuperado (03.07.2012) en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2007/abc/Gente/pablo-perez-minguez-fotografo-quien-sabetal-vez-soy-mas-psiquiatra-que-fotografo_164512271212.html

la alquimia sigue siendo parte fundamental en su concepto de arte, aunque en otros momentos la desprecie dando prioridad al momento decisivo y a su entorno.

"Comparto los dos sistemas. Pero cuando estoy delante de las pirámides de Egipto saco mi Nikon con mi Ektachrome, ¡y saltan chispas y tiemblan las pirámides o a lo mejor son mis piernas de emoción! Me cuesta mucho abandonar la alquimia, la química fotográfica, después de tantos años controlándola. Comparándola con lo pictórico: si dominas la pintura al óleo,

¿para qué vas a pintar en acrílico? Mientras exista el proceso de revelado E-6 seguiré viendo y captando los mejores momentos de mi vida en diapositiva."⁴³⁰

¿La fotografía es arte?

"Para mí siempre es arte, pues incluso en los trabajos que hago por encargo, siempre le doy un toque, dejando mi huella personal."⁴³¹

La gratuidad y la masificación de un arte tan deseado solo pueden aportar cosas nuevas y buenas. En la cantidad siempre se encuentra calidad. Y que nadie diga que las fotos que se hacen con un móvil no son arte. Cuando veo por la calle a un chaval de 10 años, o a su abuelo de 80, divertirse sacando fotos gratis como posesos, me veo a mí hace 50 años. Porque la actitud es la misma: divertirse⁴³²

Escalas estéticas

"A mis alumnos les cuento que en el plano estético el artista ha de atravesar varias montañas", señala PPM.

Estas son:

"-La primera montaña es la de la belleza. Algunos ni llegan.

-La segunda es la montaña del "Vale todo". Del riesgo, de la osadía, incluso del feísmo.

⁴³⁰ Pérez-Mínguez (2009). Op. cit, p. 271.

⁴³¹ Ibídem, p. 266.

⁴³² Ibídem, p. 271.

-La tercera es la montaña del Concepto. Del lenguaje.

-La cuarta es la "montaña mágica", donde pueden suceder cosas maravillosas e inesperadas."⁴³³

Aprender a mirar requiere adquirir una cultura de la visión, de la Historia del Arte, un conocimiento del mundo y un esfuerzo en saber plasmar aquello que se quiere expresar.

Como un coleccionista tiene archivada en imágenes su vida=sus fotos. No dejará de sorprender cuando se vean todas sus imágenes. Su registro histórico es inmenso.

"Mi archivo es como un *iceberg* y sólo voy usando su punta, el resto queda guardado. Creo que mi manera de trabajar con este archivo es otra de mis características más originales. Saber esperar, no forzar nada. Siempre he trabajado con mucha paciencia y mucha fe en mi obra, y me ha funcionado."⁴³⁴

Para PP M su vida es igual a fotografía, igual a arte, igual a ciudad, igual a Madrid. Igual a moderno, igual a nuevo.

Cualquier aspecto relativo a su fotografía es clasificable y, a la vez, manifiesta de forma espontánea todos los aspectos de la postmodernidad.

Los espacios que utiliza son siempre urbanos, ya sean en el exterior como en el interior, y sus personajes no dejan de ser estrellas del espectáculo o consigue hacerlas protagonistas en ese momento maravilloso, aunque se echa en falta el amor a la vida de lo cotidiano. La persona que acude al supermercado o lleva a sus hijos a la guardería, o va a trabajar en coche; su cotidianidad, es suya y de sus amigos. Es decir: francamente gremial. Su movida bien podría ser La Movida de la vida en sentido amplio. Lo obvio no deja de tener su dificultad. Crearía escuela.

⁴³³ Pérez Mínguez (2009), op cit., p. 269.

⁴³⁴ Pérez-Mínguez, Pablo (2007, 25 de agosto). En entrevista ABC. Recuperado (03.07.2012) en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2007/abc/Gente/pablo-perez-minguez-fotografo-quien-sabetal-vez-soy-mas-psiquiatra-que-fotografo_164512271212.html



3.1.2 Alberto García-Alix (León, 1956)

Premio PHE 2012

Premio Nacional de Fotografía 1999

Creador de la revista de culto *El canto de la Tripulación*

Pura Vida. Todo & Nada

El Interior de la casa. Apropiación y ausencia

"Apropiar": Hacer propia de alguno, cualquier cosa, apoderarse de ella // Aplicar a cada cosa lo que le es más conveniente // Tomar para sí alguna cosa.

"Ausentar": Tiempo en el que alguno está ausente // Separarse de alguna persona o lugar // persona de quien se ignora si vive aún y dónde está.

"Ausencia": Acción o efecto de estar ausente // Tiempo en el que alguno está ausente // Condición legal de que la persona cuyo paradero se ignora.

"Ausente": Dícese del que está separado de alguna persona o lugar // Persona de la que se ignora si vive aún y dónde está.⁴³⁵

Comienzos.- Alberto García-Alix (AGA) se inicia en la fotografía como una forma de recuperación y de dar un destino a su vida. Empieza a ocuparse en esta labor para olvidar su adicción e intenta ponerse una disciplina todos los días; dedica dos horas al laboratorio pero antes tiene que hacer fotos. La bañera de su casa se convierte en un espacio creativo. Es un medicamento que sana y evita acudir al psiquiatra.

"La fotografía es el espacio donde inventarme."⁴³⁶

Dentro de las notas esenciales de su fotografía, el tiempo ocupa un lugar primordial. El tiempo que se va en el instante del disparo obliga a tomar conciencia de la existencia de ese momento. Tampoco el instante decisivo de Bresson le inquieta, prefiere el diálogo de la imagen con el modelo en otros momentos. Lo suyo es una búsqueda.

⁴³⁵ Casares, Julio (1959). *Diccionario ideológico de la Lengua Española*. (2ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili, pp. 63 y 86.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 217.



Autorretrato *Vivir rodando*, 1988.



Cámara Hasselblad de medio formato utilizada por Alberto García Alix.



Autorretrato con Ana Curra.

"Con los años he aprendido que la fotografía nace de un estado interior, no nace de una imagen que me fascina, o de una predisposición interior al tomar la cámara. La cámara presiona nos obliga a una parada obligatoria, a volver a mirar y, una vez estas obligado a detener la mirada, estás obligado a cómo y dónde mirar. Esto es un poco la síntesis de lo que hago."⁴³⁷

Cuando AGA coge la cámara le da miedo, porque la cámara le presiona. En algunos momentos puede parecer un enfrentamiento con el personaje, en otros con el objeto; éstos parecen estar vivos en la imagen congelada. Todo lo que fotografía posee la individualidad que le otorga su mirada. Es una conquista de la que tiene que salir ganador. La imagen saldrá mejor o peor pero siempre sale. Es la búsqueda del instante eterno, el *noema*. Sus imágenes carecen de adorno y barroquismo; están desnudas, tampoco hay lujo. El comenta que "huelen a pobre".

"No es importante que la foto sea verdad o mentira (lo que se ve). Lo que tiene importancia es que la foto tenga un latido, una reverberación que nos atrape."⁴³⁸

Existe un momento *-el que más le gusta-* que es el estado interior al que le conducen las fotos. Parece volverse loco, disfruta con lo que ve y cómo lo quiere ver. Hay una reflexión muy profunda. Entonces, cuando el clímax llega a su apogeo máximo y todo coincide, dispara. No hay mayor goce que poder transmitir lo que se busca. Para AGA la fotografía es una disciplina, toda obra de creación lleva mucha disciplina para el creador. A veces, no sale.

La diferencia entre una buena foto y otra normal anodina, al margen de los condicionantes del *studium* es que tenga *punctum*. AGA las traduce a palabras como "latido", "reverberación" y "convulsión". Resulta esclarecedor el testimonio de la artista Ana Curra cuando éste le fotografió:

⁴³⁷ García-Alix, Alberto (2005, septiembre). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴³⁸ *Ibidem*.



Mi barrio, 1987. Wily y Carlos en la puerta de la Bobia, 1979. El lugar de mi confesión, 1995.



Wily chutándose, 1980. El reloj de Cessepe, 1982. Abilio Mateu, 1998.

"Cuando Alberto empezó a hacerme fotos, ya estaba acostumbrada a posar. Mi táctica, mostrar el personaje; mi finalidad, salir lo más guapa posible. Alberto rompió mis esquemas. Pronto empecé a sentirme incómoda ante su cámara. Ya no era capaz de dominar la situación. Se establecía un pulso, y yo empecé a sentirme avasallada. Ahora creo que la mayoría de las fotos han ganado la batalla del tiempo. Y lo más importante, no se trata de imágenes sino de confesiones personales."⁴³⁹

La persona que dirige la fotografía que se hace es él. "El antropólogo soy yo", dice.⁴⁴⁰ Su búsqueda es el momento compartido de las miradas; tiene que haber complicidad, empatía. Sin magia no hay foto. Su estudio del personaje hace que vayan cayendo los elementos superficiales y consigue que aflore la verdad del personaje con toda intensidad.

"De entre todos los perfiles que dibujan su carácter, hay uno que destaca por ser el menos difuso, el menos recóndito, el más bullanguero. (...) Cuando se le calienta el alma con una ilusión, es capaz de organizar un incendio a su alrededor y de convencer, si es preciso al mismísimo diablo para que le acompañe."⁴⁴¹

Para hacer un buen retrato tendrá que haber complicidad, tiempo y que el personaje se deje guiar. Así, el retrato de Camarón se ha immortalizado "porque es el Camarón; segundo, porque es él; y, por último, porque la he hecho yo".⁴⁴² Para la persona que mira es fijar los ojos en el retratado.

Roger de Piles (Clamecy, 1635- París, 1709) comenta sobre el retrato: "Lo que da al retratado alma y un aire de verdad no es tanto la exactitud del diseño como el acuerdo entre las partes en el preciso momento en el que han de captarse la disposición y el temperamento del modelo."⁴⁴³

⁴³⁹ Curra, Ana (1998). "Treinta roñosas líneas". Entrevista en *Alberto García Alix: fotografías 1977-1998*. Madrid: La Fábrica, s.p.

⁴⁴⁰ García-Alix, op. cit.

⁴⁴¹ Gallero, José Luis (1998). *Alberto García Alix: fotografías 1977-1998. "La mirada serena de un artista turbulento"*. Madrid: La Fábrica, s.p.

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 219.

⁴⁴³ Gombrich, E. H. (1991). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Forma, p. 111.



Javier y Ana en la Bobia, 1984. Para ellos su arte es su vida.



Nan Goldin, autorretrato con espejo en un hotel de Berlín, 1998.
Alberto García-Alix, Nosotros, 1995.

¿Qué le interesa a AGA? “Todo y nada”, son las palabras que tiene tatuadas en sus dedos. Los retratos quizás sean lo que más le interesen. “No solo la foto nos convulsiona, sino que la foto lleva en si misma una carga de información, cómo vestíamos, cómo éramos... Hay más cosas y luego, ves tu vida y la de los demás. Miras lo jóvenes que éramos o qué malos los caminos escogidos, también se pregunta uno eso.”⁴⁴⁴ La sociedad queda marcada por las imágenes.

La fuerza esencial de AGA es su capacidad de compromiso con lo fotografiado. De hecho, en sus fotos apenas aparece el Madrid arquitectónico, y sí lo hacen pequeñas partes de la ciudad que ofician de mínimo decorado. Tapias, descampados, arrabales, calles y tugurios hacen de telón de fondo de sus fotos. La periferia es su entorno.

“Sus fotografías revelan una concepción visual tan arraigadamente urbana, que le permite obviar los contenidos habituales en las fotos de sus colegas.”⁴⁴⁵

El Madrid de AGA es el de sus amigos. Ser *underground* le ha permitido bajar hasta los callejones sin salida de la ciudad, retratar a personas al borde del abismo muchos de ellos amigos. Después, su universo se complementa con sus habitaciones y enseres, que obedecen a un solo propósito: registrar lo que le es propio y cercano. El interés por la arquitectura urbana es nulo, aunque vibra con el eco y el ruido que habita en ella. Tiene en su haber un cuerpo tatuado de historias reales y una Harley por compañera. De la ciudad comenta:

“Mi ámbito natural, porque yo en el campo me siento más desnudo, más inválido sería la palabra, sin recursos yo me aburro. Necesito estar en algo... soy demasiado inquieto. Siempre he amado esta ciudad. Tengo aquí todos mis amigos y también, todos mis muertos. ¡Es lo suyo! (...) Bueno ahora vivo en París, pero Madrid es una ciudad especial. Ha cambiado mucho, pero yo amo Madrid.”⁴⁴⁶

En una entrevista concedida a José Luis Gallero, AGA explica que las fotos que tiene más grabadas son las que no ha hecho a las personas más cercanas, a estas no las fotografía. Pero pasa el tiempo y “esas fotos que

⁴⁴⁴ García-Alix, 2005. op. cit.

⁴⁴⁵ Berdugo, Óscar (1983, 10 de diciembre). Entrevista en *El País*.

⁴⁴⁶ García-Alix, op. cit.

uno no hizo pero que pudo haber hecho se convierten en una obsesión", confiesa. La imagen latente no desaparece y este es el tema: la ausencia de lo querido y amado. La ausencia si no existiera la fotografía, no sería tal, sino que se convertiría en memoria. Lo que hace una fotografía en el espacio exterior, lo interiorizan las personas antes en su pensamiento; incluso con más riqueza. Pero a fotografía es una huella, un vestigio real que solo lo da este medio.

"No quiero que me hagas amar la fotografía, quiero que me des algo que des tú."⁴⁴⁷

El blanco y negro es su mejor opción junto con la cámara Leica de 35mm o la Hasselblad analógica. Sus fotografías, modernas por actuales y clásicas en su composición, arrastran la dureza de la realidad vivida, sin retoques y sin brillos amables que endulcen o atraigan por blandas. Es un artista sincero y auténtico de mirada directa y frontal. Elegida así porque se encuentra cómodo. Puede que la desnudez de su mirada no guste, pero su obra es la narración de su vida.

En la Bobia, 1984. La Bobia fue un bar-terrazza situado en la madrileña plaza de Cascorro, uno de los lugares típicos y míticos de aquellos años. Pedro Almodóvar, inmortaliza este espacio en la escena maravillosa, que Fabio Macnamara (en la foto) y May Paredes protagonizan para la película *Laberinto de Pasiones* (1982).

García-Álix y Nan Goldin (de la que se habló en el anterior capítulo) no se conocían y sus vidas transcurrían paralelas. Las imágenes son de carácter autobiográfico; narran su entorno íntimo; sus amigos. Vidas marginales en ambientes sórdidos, a veces dolorosos. También tienen en común el tema del autorretrato. Es como si quisieran dejar una huella en cada momento y situación. Como creer que están vivos porque aman la vida y la viven con mucha intensidad.

Alberto G.A. no necesita color para narrar, le basta lo que tiene y lo plasma con la sobriedad del artista conceptual. En Nan Goldin el color no es alegre produce una soledad muy fría. Muestra la evidencia del espejo, su marco como enmarcación, parece descuidado. Sin embargo, en AGA tanto la cámara como él aparecen en un primer plano. No hay indicio de espejo, solo el que de verdad mira verá una manos firmes enfocando/desenfocando la imagen un poco movida. Las imágenes de AGA pesan por rotundas.

Bien se le puede comparar con los autorretratos de Rembrandt.

⁴⁴⁷ García-Alix, Alberto (2001). *Conversaciones con Fotógrafos*. Entrevista con Mireia Sentís y José Luis Gallero. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 18.

La imagen de Camarón conseguida por Alberto García-Alix ha sido una y mil veces repetida a lo largo del tiempo que va, desde el número de junio del 91 de la revista El Europeo, hasta hoy. Son imágenes que jamás se perderán porque en ellas se reflejan los fantasmas que habitaban el alma y la mirada del cantaor.

—Quedamos en una venta —sigue diciendo Alberto. A los pocos minutos llegó el Camarón con cuatro o cinco personas y la entrada fue muy fría. El sitio no me gustaba para hacer fotos y es ahí donde empieza el trabajo. La fotografía para mí es, ante todo, un encuentro donde tengo que tomar decisiones apropiadas rápidamente. Lo que intento con el retrato es atrapar la atención del espectador en el modelo que estoy retratando. Me gusta que entre el espectador y el modelo haya un encuentro. Y ese encuentro se produce a través de la mirada.

(...) En el caso que aquí nos trae, es preciso recalcar este detalle, pues Alberto García-Alix ha fotografiado a Camarón desde Camarón. Ése es otro de sus méritos.

—Primero le hice sentarse en una mesa en el patio y comencé a hacer fotos. A la tercera o cuarta me preguntó: "¿Más fotos?" (...) En ese momento no era paciente; luego por la noche lo fue más, en la Venta de Vargas, donde se produce un encuentro más íntimo que comienza por un detalle, pues resulta que vi que Camarón llevaba un tatuaje en la mano, una estrella y una luna, le pido hacerle una foto del tatuaje; y entonces el mánager de Camarón dice: "No, una foto de la mano no, los artistas no llevan tatuajes".

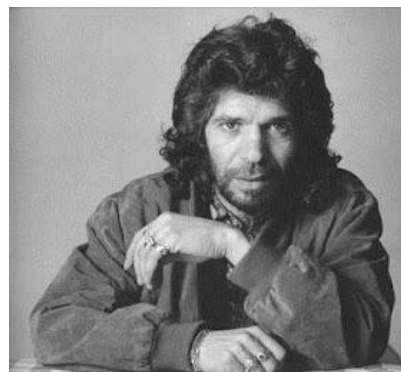
Fue entonces cuando Alberto García-Alix se abrió la camisa y se plantó, enseñando su pecho con arrojo, tatuado como un mapamundi. (...) "¿Entonces yo qué soy?". Camarón se quedó encantado con el gesto valiente del fotógrafo. —Aproveché ese instante y me agaché hacia la cámara —continúa diciendo Alberto Camarón había dejado la mano quieta (...). La cámara estaba en el trípode. Y yo pensé: "Que no mueva la mano, que no la mueva". Entonces aproveché y tiré la foto, y cuando levanté la mirada vi que Camarón me había dejado la mano quieta y me sonreía. "Esto es entre tú y yo", me vino a decir con la mirada.

El resultado es un primer plano donde se aprecia la mano de Camarón harta de anillos.

(...) —Al poco tiempo —cuenta Alberto—, cuando salieron publicadas, la casa de discos me llamó y me pidió las fotos para prensa. Mi sorpresa fue que ese verano murió Camarón y me encontré con mis fotos por todos lados, no sólo en la prensa; incluso iban a hacer un disco recopilatorio e iban a utilizar mis fotos, así que fui a la compañía a quejarme..

(...) Hay una cosa que llama la atención —comentaron en la discográfica. Camarón es un personaje trágico y tú le arrancas una risa.

—Sí, porque al final estábamos muy contentos. A partir del momento de la foto de la mano hay una corriente de entendimiento; tras el gesto de abrirme la camisa ante el mánager, los tatuajes, la provocación... (...).⁴⁴⁸



Camarón de la Isla, 1991.

⁴⁴⁸ García-Alix, Alberto (2012, 2 de julio). En entrevista de Montero González. Revista GQ. Recuperado (15.07.2012) en <http://www.revistagq.com/articulos/camaron-o-el-mito-un-retrato-de-alberto-garcia-alix/16917>

Se puede ver parte de la entrevista en vídeo en GQ.com. Recuperado (14.07.2012) en <http://bcove.me/313prgok>



Radio Futura, 1987. Enma Suárez, 1987. El triunfo siempre está desenfocado, 1995.

3.1.3 Bárbara Allende Gil de Biedma /Ouka Leele (Madrid, 1957)

Premio Nacional de Fotografía 2005

Artista multidisciplinar

"Ensoñación": Cosa que se representa a uno mientras duerme / Ilusión, fantasía / Discurrir o imaginar cosas fantásticas y tenerlas por reales.⁴⁴⁹

"Mito": Fábula alegórica, especialmente en materia religiosa.⁴⁵⁰

Ouka Leele es una artista que responde a una necesidad de expresar y comunicar su rico mundo interior. Comienza pintando en una academia en la que prepara su ingreso en Bellas Artes, entonces un compañero le invita a Photocentro, la primera academia de fotografía en Madrid con carácter creativo. Allí queda sorprendida por la inquietud de los profesores por buscar nuevos modos de mirar y componer con una visión renovada; es decir moderna.

"En esa escuela vi que había mucha más vida que en Bellas Artes. Me pareció mucho más actual y más renovador el lenguaje del momento. Yo en esa época seguía mucho la revista *Nueva Lente*, que me parecía lo único que daba aire nuevo, no por la fotografía, sino como arte o como cultura. Desde luego, era lo que más me interesaba. Después ya empezaron otras revistas más *underground*, tipo *Ajoblanco*, *Star*, todas esas revistas de comics."⁴⁵¹

A la pregunta qué es la fotografía, ella responde:

"La fotografía es un diálogo con la luz y es la relación del que usa la cámara con lo que está delante de ella, la relación del fotógrafo con el mundo."⁴⁵²

⁴⁴⁹ Moliner, María (2002). *Ensoñación. Diccionario de uso del español*. (Tomo II, p. 1.137). Madrid: Gredos.

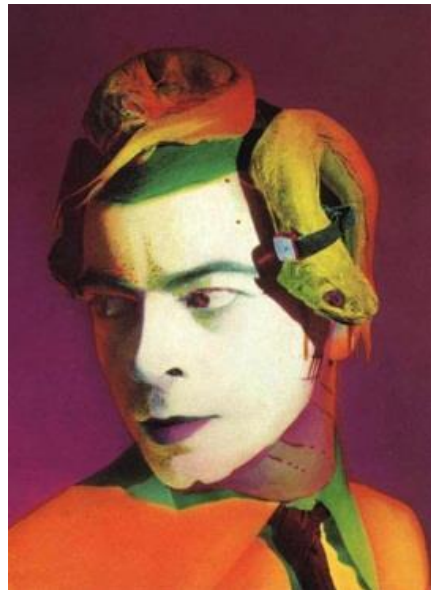
⁴⁵⁰ VV.AA. (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, p. 714.

⁴⁵¹ Leele, Ouka (2004, agosto). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴⁵² Leele, Ouka (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 257.

Nikon F3 Fabricada en 1980 es completamente manual y una de sus características principales es su resistencia (titanio) y su fiabilidad.

Ouka Leele utiliza tanto cámaras réflex como cámara de gran formato.



Serie peluquerías. *Limonas, Pescadillas, Maquinas de afeitar, Tortugas.* 1979.

El proceso de la artista es doble; primero realiza la toma fotográfica, normalmente una puesta en escena y después con la imagen obtenida en b/n, las pinta con acuarela líquida.

“De la fotografía me gustaba su conexión con la realidad. Lo que tu fotografiabas, sabías que había existido, no era un invento como la pintura que puede pintar a un señor con un pescado en la cabeza, sino que se trataba de haber conocido al señor de verdad, haberle puesto el pescado en la cabeza.”⁴⁵³

De la serie “Peluquerías” ofrece una puesta en escena de artilugios encima de cabezas imposible de clasificar, ¿surrealistas?, ¿kitsch?, ¿pop? Es un sumatorio de las tres y tienen la marca de único e irrepetible. Pintados a mano, la escenografía está en el mismo personaje y la originalidad del peinado. A Leele le cuesta que quieran posar de aquella manera, pero lo importante en esos momentos es pasarlo bien. Las tortugas están vivas y pegadas con papel celo. Los limones están colocados sobre con una cartulina y la modelo posa tumbada. Evidentemente, la imagen más elaborada es la serie de *Pescaderías*. Hay que tener en cuenta las medidas reales, 60x70 cm, un tamaño póster para poderla pintar.

“Era el hecho vital de estar ahí, de ir a conseguir el pescado, de convencerle, de que él quisiera... Y que, además, era divertidísimo. En las sesiones de fotografía estábamos todos llorando de risa. Entonces las fotos empezaron a tener mucho de teatro, de escenografía, de vida, de experiencia...”⁴⁵⁴

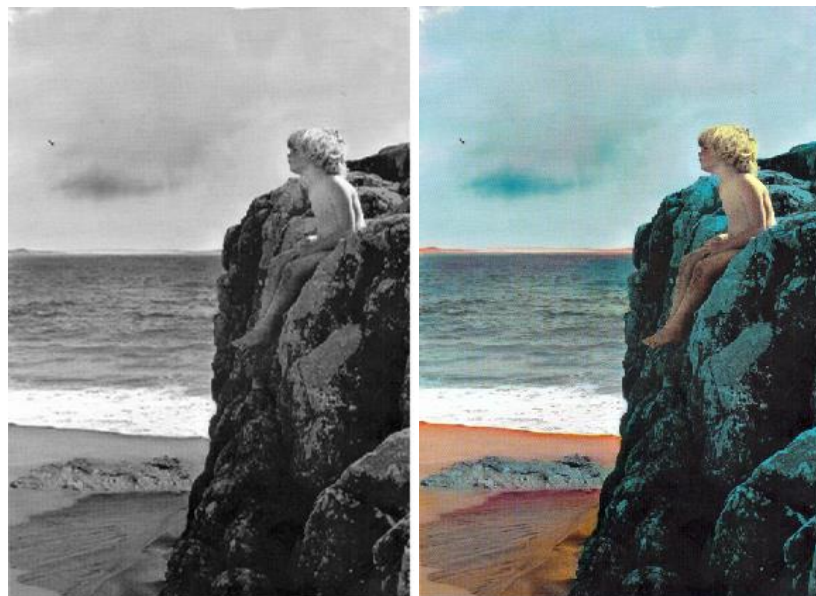
Nunca se han visto composiciones tan “absurdas” y “extrañas” en blanco y negro coloreadas al antojo del artista. Su pincelada transforma la composición neutra en algo vivo, muy personal e irrepetible. Las acuarelas que emplea la artista son de colores saturados y transparentes que maneja con mucha soltura y paciencia. Pintar una fotografía supone un valor añadido difícil de entender. Por un lado, porque existe la fotografía en color y parece absurdo utilizar dicho procedimiento francamente laborioso; por otro, Ouka Leele quiere pintar con sus colores no con los que salen del laboratorio. En algunos casos el resultado es tan parecido al real que cuesta reconocerlo a personas profanas en pintura.

⁴⁵³ Leele, (2004). op. cit.

⁴⁵⁴ Ibídem.



Constelación Europa Requiem III, 1977. Dibujo del pintor el Hortelano en el que aparece el nombre OUKA LEELE en una de las constelaciones.



María es una duendecilla. Un ejemplo del proceso técnico que utiliza Ouka Leele consiste en la composición de una imagen en b/n para después pintarla libremente con acuarela líquida.

En esta imagen de su hija, titulada *María es una duendecilla*, se puede observar la primera imagen en b/n y, después, pintada. Ni el color de las rocas es real, tampoco la nube inventada o los colores de la arena. Ella transforma la imagen real con el color personal.

Desde la perspectiva del retrato, una buena imagen es la que resulta de la relación entre el fotógrafo y el fotografiado. Los dos autores antes comentados (PPM y AGA) coinciden en esta relación. Esto se comprende mejor al contemplar autorretratos de los autores. Esta vez es cuestión de mirar las imágenes que a continuación se exponen. No necesitan comentario ya que se rinden a la evidencia.

No es una casualidad. Los retratos y autorretratos se parecen. Es un ejercicio de observación. En la medida en que los artistas se conocen a si mismos, mejor saben plasmar al otro.

Las imágenes tienen que transmitir algo al espectador de una realidad buscada pero además, el artista sabe que existe un enigma, una fuerza creadora que en el caso de la fotografía se desprecia por el acto mecánico que usa y no es el elemento técnico lo importante. ¿Cuántas personas intentan ser artistas por utilizar medios que utilizan los artistas? o dicho de otra forma ¿acaso creen los veinte millones de clientes de la casa Kodak que son artistas por participar por profesión o afición en una actividad de posibilidades artísticas? Esto *no significa que se haya logrado la necesaria elevación cualitativa*⁴⁵⁵. Es el hombre y no el medio que utilice para expresarse el que hace una obra de arte.

"Lo importante es la imagen. Incluso aunque esté desenfocada, aunque tenga grano. Lo importante es lo que tú has sacado ahí, lo que has registrado de la realidad. Luego, la técnica también favorece el que sea más fácil ver."⁴⁵⁶

Sus fotos son su vida: "Lo que hay en mis fotos es mi vida, es lo que yo he vivido", "mi fotografía es más trágica que estética" afirma con rotundidad.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Alfredo Boulton ¿Es un arte la fotografía? (1952) en el libro *Estética fotográfica*, Joan Fontcuberta (ed) Barcelona: Gustavo Gili, p. 259.

⁴⁵⁶ Ouka Leele, (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p.263.

⁴⁵⁷ Ibídem. Cfr. Leele, Ouka (1983, 17 de noviembre). Actuación en programa *La edad de Oro* (TVE). Recuperado (15.06.2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/ouka-lele-edad-oro/1011361/>



Ouka Leele/Sybilla



PPM/Alejandro Sanz.1990.

AGA *Tu y yo tenemos algo en común* (1997). *Susana* (1994).



Belleza

"La belleza es espiritual. Creo en la belleza platónica, la que viene de lo espiritual. Me veo como traspasando a otro mundo y trayendo la belleza hacia éste o intentando asomarme a ver cómo es y traerla aquí, pero creo que la belleza viene del mundo espiritual."⁴⁵⁸

Bárbara Allende sabe que tiene un don, un regalo recibido gratuitamente que le hace seguir trabajando, aunque tenga momentos difíciles porque su misión es crear belleza, armonía para hacer un mundo mejor. Puede parecer un tanto cursi, pero es real.

Baudelaire nos ofrece una magistral definición de belleza de gran profundidad.

"Lo bello es siempre, inevitablemente, de una doble composición, aunque la impresión que cause sea única, porque la dificultad de discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de la impresión no debilita en nada la necesidad de variedad en esa composición. Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es el envoltorio divertido, titilante, aperitivo, del divino pastel, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, inadaptado e impropio de la naturaleza humana. Yo desafío a que se me descubra un ejemplo cualquiera de belleza que no contenga estos dos elementos."⁴⁵⁹

En la sociedad del exceso y la saturación de imágenes en la que se encuentra la fotografía, se hace necesario adquirir cierto tiempo y distancia para reconocer una imagen buena. Así la contaminación irá dejando en sus lugares aquello que tenga algo que decir, al margen del divertimento. La belleza no pasa de moda y

⁴⁵⁸ Leele, Ouka (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 263.

⁴⁵⁹ **Baudelaire**, Charles (1863). *L'art romantique. III: Le peintre et la vie moderne*. Tomado de Plazaola, Juan (1999). *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto, p. 257.

normalmente un artista no es consciente de todo lo que hace, va más allá de las reglas y cánones establecidos y casi nunca sabrá dar una explicación del porqué de muchas soluciones en su obra.

La historia de los leones de la Cibeles

La fuente de la Cibeles se encuentra presente y envuelta por las masas en momentos históricos de triunfo y de encuentros multitudinarios. Esto es debido al culto orgiástico que antiguamente se desarrollaba a su alrededor. Al llevar en la cabeza una corona de torres hace honor a su labor de protección y custodia de la ciudad de Madrid.

Es interesante observar como el cuadro de Guido Reni le sirve de inspiración hasta en interpretar los mismos gestos de los dos protagonistas. La historia narrada por Barbara Allende dice:

“Es la historia de los dos leones de Cibeles. Llevaba tiempo pensando en este mito. Existe un cuadro en el Prado de Guido Reni en el que ellos están en la misma postura. A Atalanta la abandonaron en un bosque cuando nació y le amamantó una osa. Luego, cuando fue más mayor, la intentaron violar unos sátiros. Están a la derecha de la composición. Tenía un oráculo que dice que ella no se podía casar hasta que no le venciera un hombre en las carreras. Era muy guapa, corría con sus pretendientes, pero siempre les ganaba y después los mataba con sus flechas. Llegó Hipómenes y se enamoraron los dos. Hipómenes tenía miedo de perder la carrera y fue a consultar a Venus. Le contó que estaba enamorado de Atalanta. La diosa le regaló tres manzanas de oro del jardín de las Hespérides que Hipómenes fue tirando en la carrera a Atalanta. Ella se entretuvo mirándolas y así la venció. En la fotografía se ve que Hipómenes está más adelantado. Al estar juntos, vivían muy contentos y se fueron a hacer el amor a una cueva que resultó ser el oráculo de Cibeles. Por este motivo fueron transformados en leones. Cibeles se compadeció de Hipómenes y de Atalanta y, en sus formas de León, los enganchó a su carro. Venus, situada debajo del árbol, está contando la historia a Adonis y le aconseja que tenga cuidado con sus comportamientos.”⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Leele (2004), op. cit. Cfr. Grimal, Pierre (1981). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós, pp. 57-58.

La imagen de *Rapelle toi!, Bárbara*, la cual aparece en los libros de texto escolar, es una puesta en escena del mito de Atalanta e Hipomenes. Obtiene una subvención del Ayuntamiento de Madrid para poder realizar el proyecto. Ouka Leele comenta el proceso, le gusta soñar la imagen y, como los antiguos, crear la escena.

“En hacer la foto, tardé un día. Había algo mágico entre todos. Con un megáfono iba colocando a los personajes y les decía lo que tenían que hacer. Después me subí a una grúa de cine para poder hacer la toma, tenía que estar un poco alta para poder lograr que saliera toda la composición. (...) Todo este montaje salió en el Telediario, pusieron una música de ópera. Fue como rodar una película.”⁴⁶¹

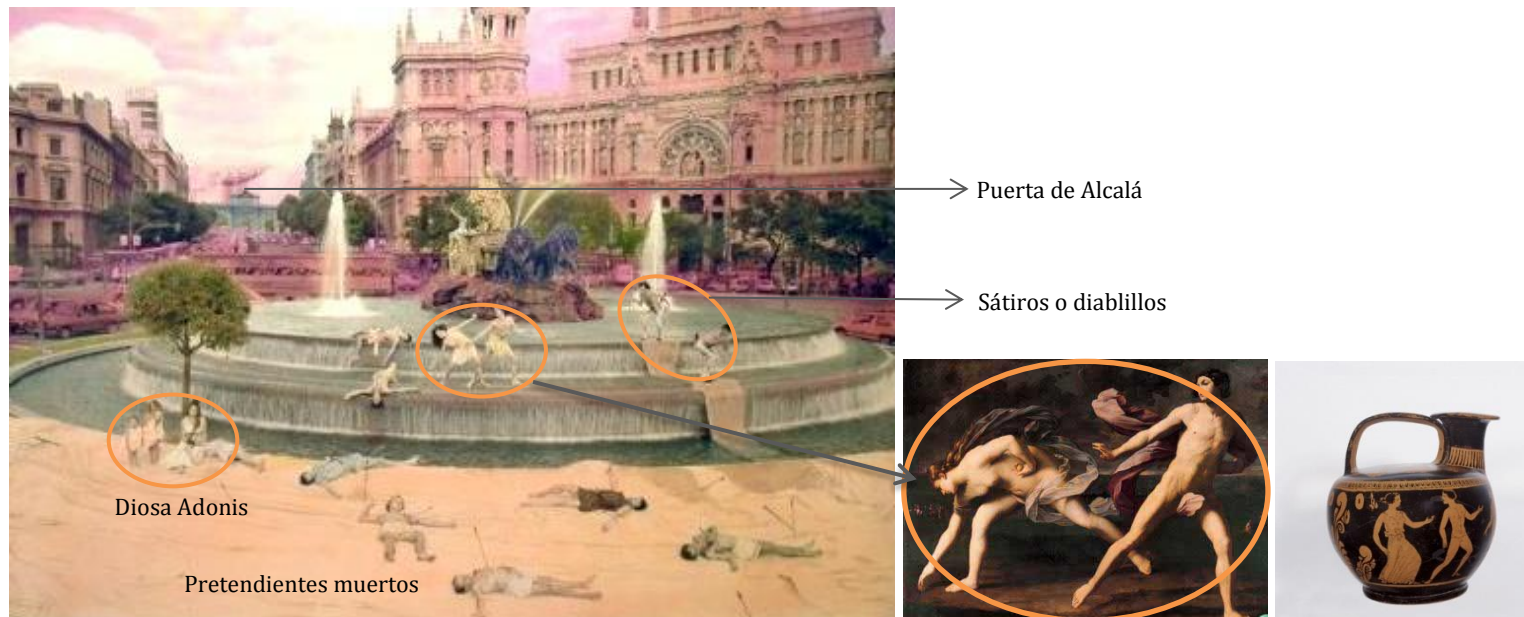
A los 20 años del acontecimiento realiza una intervención con 300 voluntarios vestidos con atuendos de distintos colores, según la simbología pensada por la artista: los niños van de blanco, haciendo alusión a la pureza; las mujeres, de rojo, como símbolo de la sangre; y de negro –muerte– los hombres. La finalidad es concienciar a la sociedad sobre la violencia doméstica. La recaudación obtenida de la venta de reproducciones de las fotos y camisetas, así como los donativos directos, es destinada a la Asociación de Mujeres Separadas y Maltratadas.

Bajo el título “Revive Cibeles” (septiembre de 2006). Barbara Allende quiso conseguir un mándala desde el zepelín teledirigido que registró las vistas aéreas.

Con esta acción Ouka Leele obtiene un doble resultado, que caracteriza al arte público: hacer una obra de arte en la calle y que la misma esté orientada a un fin social.

Como artista multidisciplinar sigue una trayectoria que se consolida con los hechos: grabados, libros y películas. Su estilo no cambia con el paso del tiempo y su paleta de pasa a ser digital.

⁴⁶¹ Leele (2004), op. cit.



Ouka Leele. *Rapelle toi!, Bárbara* (los leones de la Cibeles: *Atalanta e Hipomenes*) 1987. *Atalanta e Hipomenes* de Guido Reni, Técnica de figuras rojas siglo IV a. C. Museo Arqueológico Nacional.



Detalle de la corona de la Cibeles (torres). *Acción Revive Cibeles*. Septiembre de 2006. Mándala. Vista aérea.

3.1.4 Miguel Trillo

Fancines Rockocó 1981-1985

“Colectivo”: Conjunto de individuos que poseen alguna propiedad en común.⁴⁶²

“Persona”: Individuo de especie humana // Supuesto inteligente.⁴⁶³

“Yo no busco ser objetivo, sino subjetivo. Y escojo la belleza como soporte de mis descripciones. Un retrato es mi ejercicio descriptivo favorito. Forman los fotogramas de la película que me he inventado. Cuando la realidad se convierte en una obsesión acaba viviéndose como una ficción. Ahí está el placer de mi creación.”⁴⁶⁴

Su escenario es la calle y su público lo escoge en distintos escenarios de manifestaciones colectivas como son los conciertos y los parques de ocio. En efecto, Miguel Trillo registra miles de retratos de jóvenes en las situaciones de entretenimiento. Su fotografía surge de una gran afición a la música rock en la década de los 80. Londres y Madrid son las ciudades por definición en las que desarrolla una trayectoria que, en contra de las nuevas maneras de ver del momento -estilo *Nueva Lente*- sigue realizando una fotografía que en sus comienzos se tilda de “documental”.

“Es la música la que tendió el puente de plata para un fotógrafo que no quería ser surrealista. (...) Lo que a Miguel Trillo le interesa, es ese lugar abierto, inesperado que existe en torno a la música.”⁴⁶⁵

Con el paso del tiempo sus imágenes pasan de la nocturnidad a la luz del día. Ya no necesita el ambiente de los conciertos, jóvenes en grupos existen también de día. Su horquilla se extiende al mundo entero de forma global. Así, en su obra se puede realizar una investigación sociológica de los adolescentes: saber cómo

⁴⁶² Ferrater Mora, Fernando (1997). Colectivo. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Ed. Alianza, p. 120.

⁴⁶³ Real Academia Española (1992). Persona. *Diccionario de la Real Academia Española* (21ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, p. 1.583.

⁴⁶⁴ Trillo, Miguel (2003, febrero). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴⁶⁵ Lebrero Stals, José (2009). “Posad malditos, posad”. En catálogo exposición *Miguel Trillo. Identidades*. Barcelona: Actar.



Miguel Trillo. *Joven Alaska*. Concierto de Primavera en la escuela de Arquitectura (1981). *Concierto de la Bella Bestia* en Rock Club, Madrid (1988).
Mañana de domingo en Nuevos Ministerios, Madrid. (1990).

visten, cómo se divierten, qué les importa en las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI. Todos los grupos *punks*, *mods*, *skaters*, siempre están en presente en las distintas partes del planeta aunque cambien estos grupos no mueren con el paso del tiempo; se asimilan como una forma de vivir más aunque en un nuevo país comience a ser contracultural. Cada grupo subcultural tiene sus reglas y códigos en los que se presume la diferencia. Necesitan pertenecer a algo. Miguel Trillo no los fotografía en masa sino en parejas o en grupos de tres. Los fotografía en soledad. Nadie aparece detrás, como formando parte de la imagen.

"Ellos aportan el placer del cuerpo vestido, una forma de belleza convulsa. Cuando los fotografío estoy en su territorio, doy muestras de controlar ese terreno, lo cual es para ellos una garantía. Y se entregan con satisfacción. Ellos son fans de una estrella y yo los convierto en la estrella. Entonces, la foto que tendría que hacer al músico o al famoso se la hago a ellos. Y luego, cuando veo la foto en mi casa, me doy cuenta de cuánto han puesto de su parte, porque la fotografía me traspasa."⁴⁶⁶

Sus retratos tienen la mirada segura de su protagonismo.

"Un retrato es mi ejercicio descriptivo favorito. Forman los fotogramas de la película que me he inventado. Cuando la realidad se convierte en una obsesión acaba viviéndose como una ficción. Ahí está el placer de mi creación".⁴⁶⁷

La ciudad se confirma como espacio público donde sus personajes parecen emanar de los elementos esenciales de la metrópolis. Al fin y al cabo la ciudad es una huella cultural de lo que han hecho los que la viven.

"No puedo jugar a ser un pájaro. Soy un urbanita y cuando se empiezan a iluminar los escaparates es cuando yo creo que las cosas comienzan a cobrar naturaleza propia. Un maniquí enamorado de la moda juvenil puede llegar a ponerme nervioso. Esa imagen estática la acerca a mi fotografía, ese estar tras un cristal es lo que hago con mis retratados, situarlos al otro lado de mi lente para convertirlos en parte de mi imaginario, de mis fantasías."⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Trillo, (2003) op. cit.

⁴⁶⁷ Trillo, op. cit.

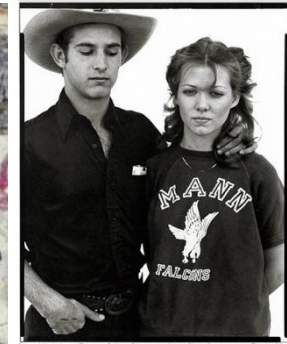
⁴⁶⁸ Trillo, op. cit.



August Sander, *Young Farmers*, German, 1914. Miguel Trillo, *Camino de la Polvaranca*, Madrid, 1994.



Miguel Trillo, *Junto a la discoteca la Cueva en una concentración mod*, 1991 Málaga. / August Sander, *Country Girls*, 1925. Alemania.



Camino de la Polvaranca, Madrid, 1994. Richard Avedon, *Russell and Tammy Baker*. Texas, 1979.

Salvando una distancia casi de un siglo al fotógrafo alemán August Sander (1876-1964) Trillo intenta conseguir un proyecto similar sólo de jóvenes “geografía humana”. En él se da igual que en Sander, la claridad de la visión del momento: el retrato natural o la fotografía exacta.

¿Qué les diría Sander a sus modelos? Personas, por otro lado, normales y corrientes. Les diría que pasarían a la historia en el ambicioso proyecto de *Hombres del siglo XX*. Si Miguel Trillo hace de sus modelos estrellas, Sander consigue hacerlos atemporales en su mirada frontal. Casi todos los modelos miran con la cabeza alta, digna cual sabedores son de la importancia de su imagen. Su proyecto es enciclopédico y no existe otro igual en la historia de la fotografía.

“Todas las clases, todos los oficios, todos los caracteres, todas las fisonomías: un manual de entrenamiento, según palabras de Walter Benjamin de 1931, para mirar la sociedad, y a la vez la tensión de la abstracción social del oficio y el ser individual que lo desempeña.”⁴⁶⁹

En Trillo sucede lo mismo. En la mayoría de sus retratos la mirada también es frontal, directa; saben que pasarán a la historia por la persona que les fotografía. Ninguno de los dos artistas realizan sus tomas con referentes académicos -ambos carecen de esa “contaminación” en el sentido más profundo- sin que esto reste en la hondura en la mirada.

La fotografía de los tres campesinos de Sander que se encaminan al baile al caer la tarde ofrece infinitos detalles. Por un lado, el tipo de traje pertenece como mucho a la segunda generación de campesinado que utiliza el traje, los bastones dicen de personas que están acostumbradas a andar y que dirigen ganado; por otra parte, los sombreros y los zapatos también resultan propios del momento. Sin embargo, sus miradas van más allá de lo evidente; transmiten algo más profundo.⁴⁷⁰

Dirigiendo ahora la mirada hacia la imagen de Trillo *Camino de la Polvaranca*, ¿qué vemos en ella? Puede ser que también estos jóvenes fueran a algún lugar. Curiosamente, al mirar la localización del lugar en Google

⁴⁶⁹ Bonet, Juan Manuel. “Un retrato para August Sander de en August Sander” en cat. exposición *La mujer en el proyecto de Hombres del siglo XX*. Madrid: La Fábrica.

⁴⁷⁰ Berger, John (2001) *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 38.



En el Festival mod Purple, León (1997). Junto a la discoteca Voltereta, Madrid (1990). Pareja de “mods” sobre vespa quadrophenica. En la puerta de la Sala Universal, Madrid, (1986).



Londres, 1981. Madrid, 1989. Bilbao, 1995. Son miembros del grupo The Growl. Acaban de ganar el concurso de rock de Getxo para Trillo es la foto más bonita de aquella tarde en aquella zona industrial tan abandonada, oxidada y hermosa.

maps descubro que dicho camino conduce a campos de cultivo. Lo que se observa en ella es una composición escalada en profundidad con tres jóvenes *rap-skin*, que lucen vestimentas diferentes: plumas rojo, cazadora de tela fina y camisa de franela. Dos de ellos llevan un aro en la oreja. Estos visten como quieren dentro de las modas del momento. Su mirada, en su actitud de la pose, está diciendo, con aire tranquilo y sin prisa: "Aquí estamos". La escena carece de movimiento a excepción de sus largos flequillos. La imagen está situada en un paredón gris repleto de pintadas. Se trata de una zona que pertenece a la periferia de la ciudad. No es la zona festiva, ni los protagonistas de la fotografía muestran esa actitud.

Efectivamente, Miguel Trillo posee ciertas similitudes con Sander, como son la búsqueda sincera y transparente en el retrato. También poseen una visión global del hombre partiendo de lo local a lo universal. Conservan una misma conciencia histórica narrativa.

Ambos, fruto de su profesionalidad, consiguen un trabajo de calidad a pesar de ser fotografías directas. En su mayoría, como escenografía de fondo, tienen la calle – en Sander la calle se identifica con un tipo de personas de clase sencilla- despojada de cualquier ornamentación que muestre la belleza urbana. A su vez, los dos artistas saben captar la actitud de los personajes y también dirigen, por ejemplo Sander no quiere que sus personajes sonrían y a Trillo le gusta fotografiar zapatos.

Ellos son los protagonistas. Uno de los temas es la ciudad con sus bordes y límites y rarezas. En definitiva, buscan proyectos ambiciosos limpios, donde ni sobra ni falta nada. En la obra de Sander no salen personajes distraídos, descentrados. Todos están en su lugar, cumpliendo su misión.

"La complicidad de Sander con todo el mundo también implica una distancia con todo el mundo. Su complicidad con los modelos no es ingenua sino nihilista. Pese al realismo descriptivo, se trata de una de las obras más abstractas de la historia."⁴⁷¹

Es muy probable que Trillo siga sus pasos.

⁴⁷¹ Sontang, Susan (1996) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edasa, p.71



*La banda de Hip hop SSB en su barrio de Carabanchel, Madrid, 1989.
Miembros del Sindicato del Crimen.*



Getafe (Madrid). Sus amigos le llaman El Muerto y es miembro de la banda hip hop PZB. Está apoyado sobre un montón de firmas en una pared de un Instituto de Secundaria. A su izquierda, se lee un For KGR, un homenaje a Kike, un grafitero de Parla que hace un par de años se mató en un accidente de coche jugando con otros chavales a pruebas de velocidad con un coche robado por la avenida del cementerio de su pueblo.

El Oeste americano de Richard Avedon

Otro artista del que Miguel Trillo se siente admirador es Richard Avedon -uno de los fotógrafos más importantes del siglo XX. En la serie *In the American West, 1979-1984*,⁴⁷² encargada por el Museo Amon Carter (Texas), Avedon recorre 189 poblaciones, 17 estados, fotografía a 752 personas y realiza 17.000 placas de película. En ellas se ve reflejado y retratado el mundo y la vida real de empleados, prostitutas, presos, granjeros, mineros, vagabundos, vaqueros... que muestran la otra cara del sueño americano y de la tierra prometida. De toda la serie escoge 123 retratos que forman la colección *In the American West*.

Miguel Trillo terminará haciendo un atlas *underground* de jóvenes del mundo entero sin afán de coleccionista o archivador; su visión es global, le gusta el mestizaje, aunque como siempre parta de lo local como fue La Movida de Madrid. El deseo de libertad, de no imponer una "marca Trillo", como registro de tribus, le oxigena y también le ayuda a seguir rastreando por las calles de ciudades a sus estrellas.

"La fotografía nos permite crear retratos que reproducen a los sujetos con una verdad absoluta, tanto física como psicológica. He partido de este principio, tras decirme que, si podemos crear retratos de sujetos que sean verdaderos, crearemos al mismo tiempo un espejo de la época en que viven esos sujetos (...) para estar en condiciones de dar un panorama representativo de nuestra época actual y de nuestro pueblo alemán, he agrupado esos clichés en colecciones, empezando por los campesinos y terminando por los representantes de la aristocracia del espíritu."⁴⁷³

¿Qué es mirar para Miguel Trillo?

"Más que saberme perder, yo he aprendido a saber aparecer. Me acerco a las personas que quiero fotografiar como si fuese por azar, esa persona ignora que la llevo observando un buen rato, que la llevo siguiendo, que voy preparando el momento oportuno para entrarle y pedirle

⁴⁷² Cfr. Página web de Richard Avedon. Recuperado (03.07.2012) en <http://www.richardavedon.com/#mi=1&pt=0&pi=2&p=-1&a=-1&at=-1>

⁴⁷³ Lemagny, J-C. y Rouillé, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ed. Martínez Roca. p. 142.

si la puedo retratar. Me sé de memoria (por propia experiencia) cuando no es bueno atacar porque me va a decir un no seguro."⁴⁷⁴

Sus jóvenes son especiales y elegidos por él cuando se topa con ellos, de repente. Existe una cierta resistencia hacia el joven normal y corriente; el estudiante de clase media que, con certeza, también estaría en los conciertos. Trillo busca una belleza juvenil alternativa: ambigua con rostros poco felices; pasotas y conformistas. Ciertamente, puede resultar algo blando, y sería más coherente con su ideología anarquista el ofrecer una imagen más trasgresora. Del mismo modo, sus protagonistas tampoco desvelan inquietud intelectual ninguna, o actitud hacia algo en concreto, aunque sí inquietud una pertenencia a un grupo (mods, punkie, rockers,...). Así, lo que trasciende, no es su mirada sino su vestimenta; el atuendo de una juventud banal.⁴⁷⁵

3.1.5 Ciuco Gutiérrez (Torrelavega. Cantabria, 1956)

"Ironía": Burla fina y disimulada.// Tono burlón con que se dice.//Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.⁴⁷⁶

"Realidad": Existencia real y efectiva de una cosa.// Verdad, lo que ocurre verdaderamente.// Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.⁴⁷⁷

Ciuco Gutiérrez (Ciuco G) se siente atraído por la fotografía con tan sólo 13 años. Tras comenzar los estudios de Ciencias Químicas, en 1975, se traslada a Madrid para estudiar Periodismo; carrera que complementa con trabajos en la radio y la prensa como locutor y redactor. En 1983, tras hacer una portada en Nueva York para un disco de Marisol, comienza a editar postales con fotografías suyas obteniendo un gran éxito. Al año

⁴⁷⁴ Trillo, (2003) op. cit.

⁴⁷⁵ Cfr. Trillo, Miguel. "El tío que siempre está allí. La juventud española a través de la cámara de Miguel Trillo". *Vice Beta*. Recuperado (02.07.2012) en <http://www.vice.com/es/read/el-tio-que-siempre-162-v3n10>

⁴⁷⁶ Real Academia Española (1992). *Ironía*. *Diccionario de la lengua española*. (21ª ed.). Madrid: Espasa Calpe, p. 1.189.

⁴⁷⁷ *Ibíd*em, p. 1.733.

siguiente monta su primer estudio con Rosa Muñoz, a la vez que trabaja como editor gráfico de la revista *Madrid*.

En 1985 hace sus primeras fotografías para *El País Dominical*. Después de cambiarse de estudio, realiza su primera exposición en 1986 en la galería Moriarty de Madrid. En 1990 recibe el premio Kodak por la serie *Doce asesinatos y un suicidio*. Tras volverse a trasladar de taller, realizará fotografías de ilustración esta vez en el suplemento *La revista* del diario *El Mundo*.

El artista norteamericano Edward Kienholz⁴⁷⁸ busca por los mercados de segunda mano baratijas y utensilios cotidianos para comprender como es la sociedad, la educación y la historia de una ciudad con un acento bastante trágico de la vida. En los desechos será donde encuentre las ideas. De forma similar, Ciuco Gutiérrez explora, en algunos de sus trabajos, los mercados y analiza elementos, símbolos de la vida cotidiana para llevarlos hasta extremos que rozan lo *kitsch* y lo folclórico; creando así, una nueva e inquietante realidad cuidadosamente construida.

De este modo, los viajes turísticos, la solemnidad de las instituciones, las relaciones o el juego, son algunos de los puntos de partida de su obra. A partir de ellos y empleando en sus composiciones figuras (soldaditos de plomo, muñecas o flores de plástico), Ciuco elabora sofisticados y coloridos fotomontajes con los que ironiza sobre la sociedad actual limitándose a señalar un estado de las cosas. Se trata de señalar y que el espectador llegue a sus propias consecuencias.

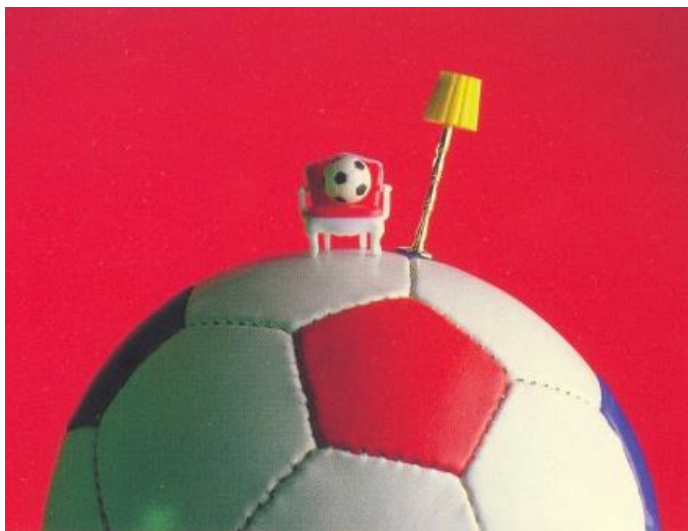
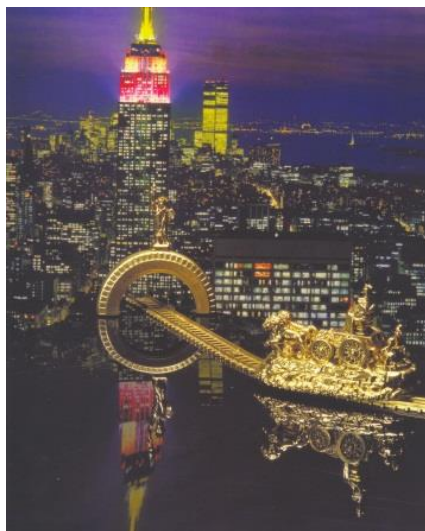
La fotografía *La Cibeles se fue en tren a NY y se hizo de oro* es una metáfora de la moda de viajar a NY y tener éxito. Con el viaje que Ciuco realiza de Santander a Madrid también para ser algo en la vida.

“Entonces yo como soy de provincias y vine a Madrid en tren, imaginaba a todos los artistas como que iban a Nueva York en tren a hacerse de oro. Y lo extrapolé. Para mí el tren era el viaje de la España rural que se venía aquí a Madrid, al centro. Me parece una imagen muy acertada y muy buena.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁸Encyclopedia of World Biography (2004). Edward Kienholz.

Recuperado (25.07.2012) en <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404703542.html>

⁴⁷⁹ Gutiérrez, Ciuco (2004, julio). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo).



La Cibeles se fue en tren a NY y se hizo de oro, 1988. Tarde de domingo. Cibachrome 50x60 cm, 1996. Sueños: Inocente. Cibachrome 40x40 cm, 1994.

Más interesante aún resulta saber que el fondo de la imagen es un poster de NY que tiene como base un metacrilato oscuro en el que se reflejan los rascacielos de la ciudad, las vías y el carro de la Cibeles dorados que se dirigen hacia ella.

Desde la insatisfacción Jeff Wall & Ciuco Gutierrez

Resulta interesante detenerse y observar las dos obras de Jeff Wall y Ciuco Gutiérrez. Ambos poseen cierto paralelismo en el tema aunque el procedimiento sea distinto. Jeff Wall utiliza técnica digital y la precisión de un medievo en sus composiciones fotográficas.

Ciuco G. emplea una cámara analógica y utiliza diapositivas que después son positivadas en papel; mientras que Wall es la primera vez que utiliza una caja de transparencia con luz propia (foto de la Galería Nova. La obra parece un escaparate). Entre los dos artistas encontramos una diferencia en su obra de 11 años. En España las cajas de luz no habían llegado todavía. Los medios que Ciuco G. utiliza son pobres, con mucha frecuencia maneja elementos comprados en establecimientos baratos, fondos lisos de estudio y un metacrilato negro que hace sus veces de suelo. Sigue haciendo fotos con una cámara de medio formato de marca Mamiya hasta que llegan las cámaras digitales y las asimila. Por otra parte, ante la falta de medios, la creatividad y la inteligencia suplen. Es curioso observar que hasta en el mensaje común de ambos de “desastre violento”, la diferencia también resulta obvia. Por una parte, *The destroyed room* es una puesta en escena con carácter casi teatral, preparada con mucho detalle y calculada hasta el milímetro con una perfecta iluminación. (Ya se comentó en el capítulo anterior que el proceso de Jeff Wall es el mismo que utilizaban los pintores flamencos). Por otra, en *Amontonamiento* el autor utiliza una esquina de su estudio para dar sensación de espacio; de esta forma aprovecha el amontonamiento de los propios disparates de sus pensamientos que se ven plasmados de forma poco equilibrada con un estilo más rústico.

Es patente el atraso de España en relación a otros países en el ámbito fotográfico fruto de la falta de comunicación con los demás países. En esta década la innovación estaba en las diapositivas llamadas también transparencias.

La composición de *The destroyed room* se basa en el cuadro de Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* (1827-1828) (392x496 cm óleo sobre lienzo. Museo del Louvre. París). Una historia realmente trágica que bien



Cuadro de Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*, 1827-1828. (392x496 cm óleo sobre lienzo. Museo del Louvre. París).



Jeff Wall: *The Destroyed Room*, 1978. Transparencia en caja de luz 159 x 234 cm. Ciuco Gutiérrez: *Doce asesinatos y un suicidio. Death. Amontonamiento*, cibachrome 100 x 80 cm., 1989. Galería de arte Nova donde Jeff Wall hizo su primera exposición con transparencia. Obsérvese la importancia de la luz que emana desde el interior a modo de escaparate.



podría estar relacionada con algún acontecimiento personal del artista. Se puede afirmar que con esta obra, Jeff Wall asume la modernidad a partir de Delacroix.

"Esta exuberante obra de madurez, de gran colorido, violencia y fastuosidad, muestra a mujeres, esclavos, joyas y telas combinados en una composición delirante, casi orgiástica. El tema del cuadro es la decisión que toma un rey de la antigüedad de destruir sus posesiones -incluidas sus esposas- antes de suicidarse."⁴⁸⁰

"Lo que me interesaba era una especie de redacción de una imagen preexistente, si se quiere a modo de manierismo. Las imágenes me parecían muy modernas; ¿por qué no se debía hablar sobre ellas de nuevo? (...) ¿Qué significado tiene el elemento de la destrucción en *The Destroyed Room*, el paso del orden al desorden radical? Más violencia que desorden. La violencia me interesa como tema."⁴⁸¹

Tanto Jeff Wall como Ciuco Gutiérrez realizan su obra desde la insatisfacción o la frustración

"Cuando en 1978 Jeff Wall expone en la Nova Gallery su caja de luz titulada *The Destroyed Room*, a modo de escaparate del propio espacio de la galería, reintegraba el contenido iconográfico en un ámbito de literalidad espacial. Al mismo tiempo el espesor objetual de la imagen, con su mecanismo de caja retroiluminada como las que se emplean en publicidad, se convertía en uno de los argumentos de una nueva generación de fotógrafos. La fotografía se objetualizaba y daba paso a un género que los propios protagonistas artísticos se han encargado de definir. El término 'fotografía objeto' se convierte así en una acuñación capaz de consolidar la descripción del tránsito de una fotografía entendida como documento a otra que se entiende como objeto, cuadro y obra final."⁴⁸²

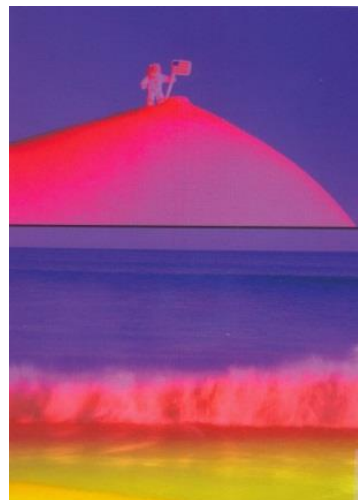
⁴⁸⁰ Cfr. Web *El poder de la palabra*. Recuperado (03.07.2012) en <http://epdip.com/pintor.php?id=228>

⁴⁸¹ Anne-Marie Bonnet, R.M. (2003). "Una tradición burguesa y democrática". En J. Wall, *Ensayos y Entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte Salamanca, pp. 195-202.

⁴⁸² Del Río, Víctor (2009). "En torno a la idea de la 'fotografía objeto'". *Dardo Magazin*. Recuperado (03.07.2012) en <http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/dardo-foto-objeto.pdf>

El color de la memoria: astronauta & ola rosa. Cibachrome 100 x 160 cm., 1996. *Sueños.* Cibachrome 20x20 cm., 1994. *La batalla.* Cibachrome 120x100 cm., 2001.

Su estética roza lo *kitsch* por convicción. Utiliza figuras compradas en tiendas baratas; luego compone y proyecta un fondo de color intenso. Quiere conseguir una provocación; que al espectador le guste o no le guste. Lo que sea, pero que produzca alguna reacción.



¿Qué le pasaba a Ciuco G.? En el espacio televisivo *La aventura de saber*,⁴⁸³ emitido en TVE, dedican un programa al artista. Él comenta que en aquella época un artista de 30 años si no llega a ser conocido ya no es nadie. En esos años también se extiende la moda *yuppie* y se produce la primera crisis de la Guerra del Golfo. Pero la crisis real y fundamental resultaría ser la suya -un periodo extraño- en el que realiza la serie *Doce asesinatos y un suicidio*. Para su realización, fue transformando una esquina de su estudio en el decorado y fue haciendo su catarsis hasta que “asesinó” todo lo que tenía en su interior, y le molestaba. Como el mismo reconoció, se ahorró el psiquiatra. Durante esa temporada, en ningún momento, permitió que nadie pasara a su estudio.

En un principio trabaja de forma intuitiva, aunque afirma trabajar desde el conflicto e influyéndole mucho el origen. De qué lugar de España es, qué amistades tiene, cómo es la educación recibida de su familia. Él trabaja solo y sin gente. Su fotografía es silenciosa.

Por otro lado, la influencia que ejercen sobre los colores que utiliza se debe a sus antecesores Ouka Leele y Jorge Rueda. Cuando Ciuco ve su obra, los conoce se queda encantado.

“En el Madrid de los 70 la policía iba de gris; los guardias de tráfico, de azul marino; los autobuses eran azul marino; y los taxis, negros con una raya roja; y los hombres bien pensantes vestían con traje marrón, negro o gris. En la calle no había color.”⁴⁸⁴

En general, se produce una nueva corriente donde los artistas emplean colores primarios y sus complementarios de forma creativa; dotando a las obras de una gran fuerza. En el mundo de la moda hace su aparición la diseñadora Ágata Ruiz de la Prada, y surgen firmas y tiendas como Don Algodón y Benetton. La seña de identidad de éstas también es el color vivo.

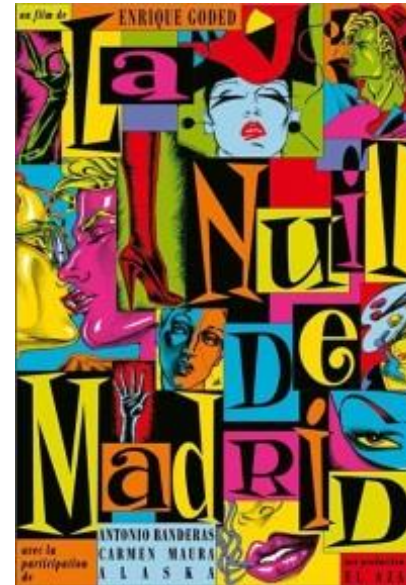
En el mundo del diseño gráfico, Juan Gatti⁴⁸⁵ crea un estilo propio para carteles de cine siguiendo la misma línea colorista. Los taxis también cambian, y abandonan el negro para girar radicalmente al blanco.

⁴⁸³ Gómez Valdés, Salvador (Director) (2012, 17 de marzo). *La aventura de saber* (Programa). ‘Ciuco Gutierrez’. Madrid. Recuperado (3.7.12) de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-ciuco-gutierrez/1378426/>

⁴⁸⁴ Gutiérrez, op. cit.

⁴⁸⁵ Web RTVE. *TV a la carta* (Programa). Recuperado (03.07.2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/juan-gatti-disenador-epoca/1257514/> 21.06.2012

Juan Gatti renueva el concepto de diseño utilizando el collage, colores intensos de gran impacto y belleza. A partir de los 80 realiza las portadas diseña las portadas y diseños de las películas de Almodovar.



Rosa Muñoz juega con espacios en ruinas. Los pinta y decora; y después, con una iluminación escenográfica, realiza la fotografía. También se muestran las señas de identidad sobre el color. Ciuco y Rosa M. compartieron estudio.



De esta forma, esta misma característica inconfundible de color se está transmitiendo en la fotografía de PPM, Miguel Trillo, Ciuco Gutiérrez y Rosa Muñoz, entre otros; todos tienen el mismo fondo. Su iluminación es artificial o emplean carretes en color. Es el Arte Pop lo que más influye en estos artistas. El artificio, la mercancía, la necesidad y la ansiedad de las ciudades.

“Existe una parte urbana (en la ciudad) que proporciona materiales, genera ensoñaciones... se sublima aquello que no tiene la ciudad: el horizonte, la naturaleza... En mis fotos existe un enaltecimiento en el paisaje.

Por otro lado, veo idioteces humanas; el absurdo, las altas y las bajas pasiones. Cada uno está en su casa y no hay relaciones. La ciudad es urbana porque nace de la ansiedad. (...) Madrid, en estos momentos, me resulta una ciudad incómoda, estresante; donde no hay un orgullo de ciudad, no te da algo.”⁴⁸⁶

3.1.6 Humberto Rivas (Buenos Aires, 1937 – Barcelona, 2009)

Premio Nacional de Fotografía 1997

Premio de Artes Plásticas Ciutat de Barcelona 1996

Rigor.- Exactitud o precisión en un cálculo o medición.⁴⁸⁷

“Equilibrio”.- Situación recíproca de dos cosas que se contrarrestan o inmovilizan recíprocamente.// Estado de inmovilidad o inacción de una cosa sometida a la acción de fuerzas o influencias que se compensan por ser de la misma intensidad y de obrar en sentido contrario.⁴⁸⁸

“Silencio”.- Falta de ruido.⁴⁸⁹

Mirada de contemplador, construcciones. Metáforas de lo invisible: la huella, eco de voces, misterio, neutro, desnudar hasta lo mínimo. Sobrio, sencillo.

⁴⁸⁶ Gutiérrez, op. cit.

⁴⁸⁷ Moliner, María (1971). Rigor. *Diccionario de uso del español*. (Tomo II, p. 967). Gredos: Madrid.

⁴⁸⁸ Moliner, María (1971). Equilibrio. *Diccionario de uso del español*. (Tomo I, p. 1158). Gredos: Madrid.

⁴⁸⁹ Real Academia Española (2001). Silencio. *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.).

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=rigor>



Corrientes, 1985.



Barcelona, 1981.



Puerta Martorell, 1987.

Humberto Rivas (H. Rivas) llega a Barcelona en 1976 huyendo del ambiente de violencia que empezaba a vivir en su Argentina natal. Si en aquellos momentos la revista *Nueva Lente* impulsaba el espíritu de ruptura y la experimentación en Madrid, de la misma forma, H. Rivas aporta nuevas propuestas mostrando la realidad de una manera directa y pura, alejada de todo tipo de manipulación fotográfica. Su llegada marca en Barcelona el nacimiento de la fotografía de creación en la que hace de charnela entre dos generaciones antagónicas. En efecto, en 1982 participa en una actividad pionera en España que renueva conceptos y parámetros del arte contemporáneo. Es la primera edición de *La Primavera Fotográfica* de Barcelona.

“Tras 15 años de vivir en Barcelona, su trabajo se fue consolidando como paradigma de la sobriedad y la sencillez. Su ideario y estilo además han supuesto un punto de partida y fuente de inspiración para otros fotógrafos españoles y argentinos más jóvenes, como Manolo Laguillo, Rafael Vargas, Antonio Blanco, Daniel Barraco, Juan Travník y Óscar Pintor.”⁴⁹⁰

¿Qué es la fotografía?

“Una manera de expresarme, una manera de reflexionar, reflejar y opinar sobre el medio que nos rodea y sobre nosotros mismos, de una manera parcial y subjetiva para así poder alcanzar el mínimo indispensable de compromiso para con los demás y para con nosotros mismos: mostrarnos tal como somos o por lo menos tal como podemos ser. (...) La fotografía es una forma que transmite la expresión, que tiene la capacidad de emocionar y transmitir el contenido de una imagen.”⁴⁹¹

Para H. Rivas la fotografía es una forma de comunicación personal con el mundo y consigo mismo; pero a su vez también tiene que decir algo de la imagen. La fotografía de Rivas está muy relacionada con el cine; es

⁴⁹⁰ Manolo Laguillo (1991). “*Humberto Rivas: entre dos generaciones*”. Photovisión (nº21). Revista Photovisión. Sevilla.

⁴⁹¹ Rivas, Humberto (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 203.



Buenos Aires, 1986.



Buenos Aires, 1990.

una puesta en escena con luz natural, pero el resultado puede cambiar en un revelado, por ejemplo al dar un virado con acento viscontiano. (Ver foto puerta Martorell. 1987)

Su investigación gira en torno a las huellas que el paso del tiempo deja en los cuerpos, los espacios y los objetos. En este caso me fijaré solamente en los espacios urbanos; en estas no existe el instante decisivo: las imágenes están pensadas con día, hora y tiempo de exposición.

"Yo siempre digo que soy un bicho de ciudad, (...) pero vivir, vivir, solo viviría en la ciudad. Lo que sucede en la ciudad me interesa, la cercanía, la vida cultural, los intercambios."⁴⁹²

Entre sus costumbres diarias figuran los paseos, no sabe dar razón de ellos, pero todos los días camina mucho. Si hay algún edificio, rincón o esquina que le guste o le cause emoción por tener ciertos colores, texturas, etc. sacará una brújula para mirar la orientación; luego, calculará el mejor momento para realizar la fotografía. Rivas es un artista metódico y minucioso: piensa la imagen, reflexiona sobre ella. En otro momento aparecerá con la cámara y el trípode en espera de la luz perfecta.

"Lo que vi. Siempre que voy a Buenos Aires paseo por la Boca, es un lugar muy mágico y esa vez cuando pasé, vi una nave industrial grande y me gustó plásticamente. Necesitaba un cielo con gran densidad para que no se diera blanco contra blanco, fui con la brújula, determiné a qué hora tenía que sacarla, qué filtro era necesario para oscurecer el cielo, pero no el edificio. Llegué a las 4 de la tarde y la hice a las 8,30 casi de noche, está hecha con una doble exposición y, ahí está la foto. Siempre positivo las fotos, pero hasta un tamaño, más de 50x70 no lo puedo hacer. Encargo que me positiven las fotos a un laboratorio muy bueno que se llama Sabaté."⁴⁹³

A la medida que avanzan los años H. Rivas se aproxima a la penumbra, cada vez más sombra y menos luz. Resultan cada vez más depuradas y limpias en su encuadre.

⁴⁹² Rivas, Humberto (2005, febrero). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁴⁹³ *Ibíd.*

“Los paisajes que le atraen están hechos de tierra y agua, los edificios tienen escala humana: parecen humanos en su severidad, en su altivez, en su cansancio, en su agotamiento. No le seducen los rascacielos sino lo abarcable y medible, lo próximo, lo cercano: las orillas de los ríos, las ciudades dormidas; lo vivido antes que lo nuevo.”⁴⁹⁴

Fotografía fragmentos, es lo que le gusta; partes del todo. No todo es interesante. Selecciona con lápiz fino la ruina en apariencia más deslucida. Los encuadres muy elaborados por sencillos son la nota final de una fotografía perfecta. H Rivas construye la imagen, no la capta.

“Las ciudades cuando son realmente vividas de verdad, transmiten una manera de ser de la persona que de alguna manera se manifiesta. No es lo mismo caminar por Barcelona, Valencia o New York, y no digo que sea mejor ni lo uno, ni lo otro. Para algunas personas y para mí, existe una relación sentimental y también intelectual, pero la relación sentimental es muy fuerte.” ⁴⁹⁵

Sus imágenes son sencillas, de un minimalismo radical, pero a la vez estrictas, potentes e intensas. Se necesita silencio para contemplar la sobriedad, la extrañeza del paisaje urbano que piensa y transmite.

“Al igual que Man Ray, su intención es distraer la atención de la destreza manual para que sea la idea quien se imponga, ‘de modo que el observador no se quede con el cómo, sino con el porqué’. Sus fotografías no invitan a la mirada, sino a la contemplación.”⁴⁹⁶

Esquinas y chaflanes conforman la mayor parte del paisaje periférico de la ciudad. Realizada como todas sus fotografías en una cámara de placas y revelado con dominantes viscontianos. El esqueleto del edificio parece evocar lo que en un tiempo fue una casa importante. La rotundidad del vacío y su desnudez, así como la

⁴⁹⁴ Fernández-Cid, Miguel (2008). “La conveniencia de mirar sin prisas” en catálogo exposición *Iluminar*. Barcelona: Galería Hartmann, p. 7. Recuperado (03.07.2012) en http://www.humbertorivas.com/pdf/Catalogo_Illuminar_Humberto_Rivas.pdf

⁴⁹⁵ Rivas, op. cit.

⁴⁹⁶ Texto de la exposición de Humberto Rivas *Fotografías Inéditas y Vintage* (2010). Galería de arte Michel Soskine (Madrid/New York). Recuperado (03.07.2012) en <http://www.soskine.com/es/verexposicion.html?id=89>

usencia de personajes transmiten una soledad insondable. El equilibrio y la sobriedad apuntan hacia una gran foto.

Cabe observar que la farola contemporánea y la casa pegada en la zona izquierda -tan simple- devuelven al espectador a la realidad. Es una imagen que invita a soñar, al subir la vista a la balaustrada de la terraza; y, por su situación, devolver la mirada.

3.1.7 Manuel Sonseca (Madrid, 1952)

Miembro de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid
III Premio Internacional Pilar Citoler 2008

"Nómada": Aplicase a la familia o pueblo que anda vagando sin domicilio fijo, y a la persona en quien concurren estas circunstancias.⁴⁹⁷

"Nomadismo": Estado social de las épocas primitivas o de los pueblos poco civilizados consistente en cambiar de lugar con frecuencia.⁴⁹⁸

El foco principal de la fotografía de creación se mueve por los campus universitarios de Moncloa. Concretamente en Madrid, la fotografía creativa de autor, prende entre los estudiantes que contagian, a su vez, a otros profesionales. A Manuel Sonseca, estudiante de Medicina, le sirve para ganar en los concursos de fotografía que se organizan en la universidad. De esta forma la fotografía se queda vinculada a su vida.

⁴⁹⁷ Careri, Francesco (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. "Nómada": "En griego nomos significa "pasto", y el nómada era un jefe o un anciano del clan que dirigía la distribución de los pastos (...) El verbo nemein- pasturar, pacer, disponer, o esparcir- tiene desde los tiempos de Homero otro significado: distribuir, repartir, dispensar, referido sobre todo a las tierras, los honores, la carne, la bebida. "Némesis" se refiere a la administración de la justicia, y por tanto, también de la justicia divina. "Nomisma" significa" moneda corriente: de ahí la palabra numismática (...) de hecho todos nuestros términos monetarios -capital, provisión, pecunia, bienes muebles, esterlinas, e incluso la misma noción de crecimiento- tienen su origen en el mundo pastoral. Cfr. Chatwin, Bruce (1998). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Muchnik.

⁴⁹⁸ Real Academia Española (1992). Nomadismo. *Diccionario de la lengua española*. (21ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.



Proyecto global: *Ronda de Ciudades*. Lisboa, 1988. Roma. Berlín. Buenos Aires.



Leica [serie 0] subastada el 13 de mayo de 2012 por 216 millones de euros.



"No recuerdo la primera foto que tomé pero si la primera que positivé: era una imagen de un columpio de un parque cercano a mi casa."⁴⁹⁹

Se fotografía, casi siempre, lo que se tiene alrededor, cerca o muy próximo. Después vienen los desplazamientos, los viajes hasta que el mundo se queda corto.

¿Qué es la fotografía?

"La fotografía fue el descubrimiento de otros mundos, de la Historia del Arte y de la Historia en general. Creo que la fotografía, con el paso del tiempo, se ha convertido en una forma de vida. (...) Mi vida gira en torno a ella, mis amigos son fotógrafos o galeristas, artistas y gente de la cultura en general, y nos reconocemos gracias a la fotografía. En un apartado más íntimo, la fotografía me procura intensas sensaciones: melancolía profunda, alegría contenida, angustia... Tu cerebro mira y, a veces, ve y proyecta y rechaza... Es decir, te hace notar que permaneces vivo."⁵⁰⁰

Con el paso del tiempo la obra de Sonseca se vuelve cada vez más íntima, más sentida. Con esa innata percepción que posee, consigue plasmar los sentimientos que le rodean, en imágenes llenas de poética. Tristeza, quizá, ¿melancolía?, ¿ensoñación? Es la doble imagen de la ciudad.

Apasionado del sistema analógico, este fotógrafo utiliza una cámara Leica M₇⁵⁰¹ con un único objetivo de 50 mm. Se trata de una marca de coleccionistas por ser la primera cámara que incorpora en 1913 la película de 35mm (carrete de fotos convencional). Tiene la peculiaridad de no hacer ruido, poseer el objetivo más luminoso y a la vez también, es de fácil manejo por su tamaño.

Para que una fotografía esté bien hecha, "al margen de la técnica, que tiene que ser la adecuada al tema y lo más perfecta posible, creo que ha de tener un discurso teórico, honesto y coherente con el propio autor. En principio, con estas premisas es difícil que una fotografía no sea buena. Otra cosa es que te guste o no".⁵⁰²

⁴⁹⁹ Sonseca, Manuel (2004, mayo). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

⁵⁰⁰ Ibidem.

⁵⁰¹ Recuperado (03.07.2012) en <http://en.leica-camera.com/home/> <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-18050363>

⁵⁰² Sonseca, op. cit.



Brassai. París de Noche.



Ronda de Ciudades: Buenos Aires. Bratislava. Coimbra.

En sus imágenes no hay violencia, ni ritmos estrepitosos. Las composiciones guardan el equilibrio perfecto; ligeramente movidas, pues siempre se encuentra en estado de viaje. El hecho de captar las imágenes desde el coche en marcha es una constante. La vida es movimiento percibido como vibración fina que plasma en b/n. Las imágenes cuando se ven en pequeño formato parecen más enfocadas pero es un error óptico. Al ver una imagen en su tamaño real se observa cierto desenfoque propio del movimiento de la cámara.

A Manuel Sonseca le gusta una determinada luz. De la misma forma que Brassai fotografía la noche y sus deseos, Sonseca fotografía la noche y sus espacios movidos.

Cuando sale a fotografiar las calles mantiene una actitud de búsqueda; no de hallazgo. Este comportamiento resulta importante para seleccionar el encuadre.

El proyecto *Ronda de Ciudades*, en la que va recorriendo ciudades de todo el mundo, puede que sea uno de los más largos de su trayectoria. Actualmente sigue incorporando imágenes de ciudades a su carpeta de archivos. Es el resultado del paso por distintas ciudades captando lo que le sugieren y las sensaciones que le reportan. No en vano, Manuel Sonseca llama a su forma de trabajo "fotografía literaria" o "de evocación". O como dice el poeta Adolfo Montejo: "Podría ser un nuevo género fotográfico: el del autorreportaje".⁵⁰³

Un viaje a Madrid es el trabajo realizado por cinco fotógrafos: Manuel Sonseca, Ángel Sanz, Evaristo Delgado, José Manuel Navia y José María Díaz Maroto. En él aprovechan los conceptos situacionistas para realizar recorridos por Madrid.

El trabajo en sí es original pues viviendo todos en Madrid, se instalan en un hotel como punto de encuentro psicogeográfico. Viven un viaje a Madrid donde el lugar de encuentro entre ellos son los desayunos y las cenas en el hotel; el resto del día lo dedicarán a mirar, observar, y recorrer la capital. Volver a mirar, repetir registros, deambular por las calles sin rumbo... Se puede decir que se apropian de la ciudad, la hacen suya.

⁵⁰³ Montejo, Adolfo (2009, 8 de enero). Entrevista en el diario *Día* de Córdoba.
<http://manuelsonseca.blogspot.com.es/2009/01/entrevista-manuel-sonseca.html>

3.1.8 Pierre Gonnord (Francia, 1963)

Premio de la Cultura de la Comunidad de Madrid (2007)

Ambigüedad: Calidad de ambiguo.

Ambiguo: Se aplica a lo que puede admitir más de una interpretación y, por tanto carece de precisión/
Equívoco en el aspecto sexual.

Este fotógrafo francés establecido en España, vive y trabaja en Madrid desde 1988, donde comienza a dedicarse a la fotografía. Resulta ser un viajero y caminante incansable. En su obra hay herencias de la fotografía de Dorothea Lange o Walker Evans, y de artistas pictóricos del Barroco español. Desde sus comienzos, el retrato prima sobre cualquier otro género. Es más, la gran influencia del concepto clásico de pose frontal o de tres cuartos marcará con rotundidad su estilo.

Para Pierre "el retrato es una superficie que recorrer."⁵⁰⁴ "El retrato es una visión personal, no es solo la historia de la persona retratada, es una reflexión, una contemplación de su vida, de su belleza".⁵⁰⁵ La cara, el rostro de una persona dice mucho de su vida, su expresión marca el temperamento y una situación particular.

Como método de trabajo, Gonnord no tiene nada establecido. Sus primeros trabajos los realiza con un único foco de luz, al modo de claroscuro. Emplea una cámara analógica y positiva sobre papel con proceso químico. Sólo después, en el mismo laboratorio, se monta la imagen bajo metacrilato con silicona neutra, para protegerla de la agresión de la luz y asegurar un PH neutro.

Mirar es aprehender el significado de lo que se está viendo; de esta forma se puede admirar, respetar o enjuiciar este hecho. También, la presencia del espectador como vector de la obra es uno de los aspectos que marcan buena parte de las producciones artísticas desde los años 60; si el espectador no se aproxima a ella, la obra queda prácticamente desactivada.

⁵⁰⁴ Gonnord, Pierre (2012, 5 de junio). Entrevista Marta Caballero en elcultural.es (sup. Cultural de *El Mundo*). Recuperado (25.07.2012) en http://elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/3265/Pierre_Gonnord_05/06/2012

⁵⁰⁵ Web Pablo Rodrigo. Recuperado (25.07.2012) en <http://www.pablo-rodrigo.com/PIERRE-GONNORD>

"Hagas lo que hagas eres producto de tu generación y de tu sociedad. Yo funciono siguiendo mi instinto, mi intuición, para sacar lo que tengo dentro. Intento ver y empaparme de las cosas esenciales que me rodean, hasta de los ruidos de la ciudad, las ondas de energía que nos envuelven permanentemente. Me interesa el rostro humano. Acercarme a la esencia. Hablar de lo superficial y a la vez sondear los abismos."⁵⁰⁶

En su trabajo utiliza conceptos y realidades que podemos considerar contemporáneas como son la marginalidad, la afectividad, el mestizaje y la construcción de lugares.

Así comenta sobre su trabajo:

"Yo quería trabajar solamente con la juventud urbana, y expresar, a partir de una serie de retratos, los cambios en nuestra sociedad. Al mismo tiempo, me interesaba hacer un retrato psicológico de cada uno. En mi trabajo hay un modelo inicial, un ser único, una historia, pero el modelo me sirve también de punto de partida para contar mis historias. Es un mediador."⁵⁰⁷

En este contexto se debe inscribir pues la propuesta de Gonnord en el caso de que sus obras promuevan algo más que una mirada aparente.

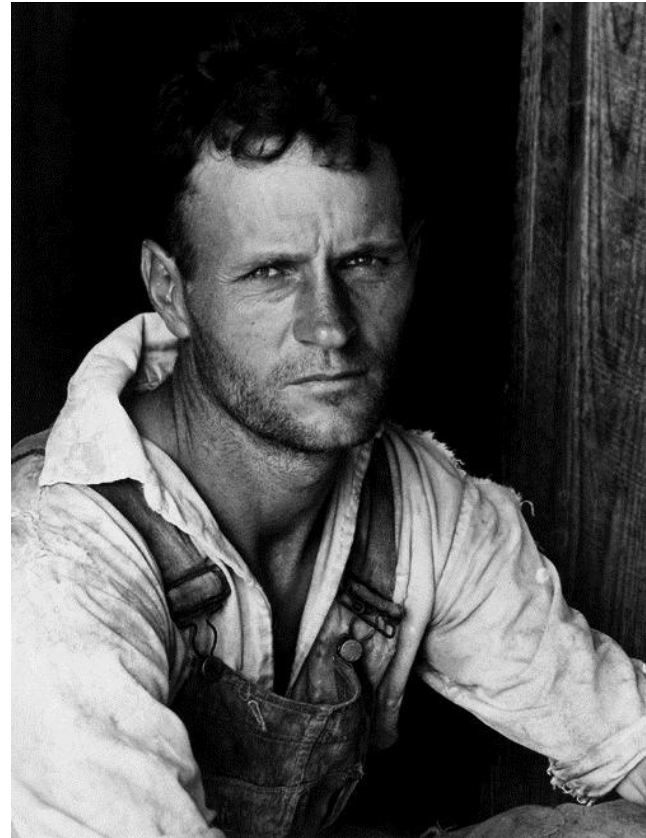
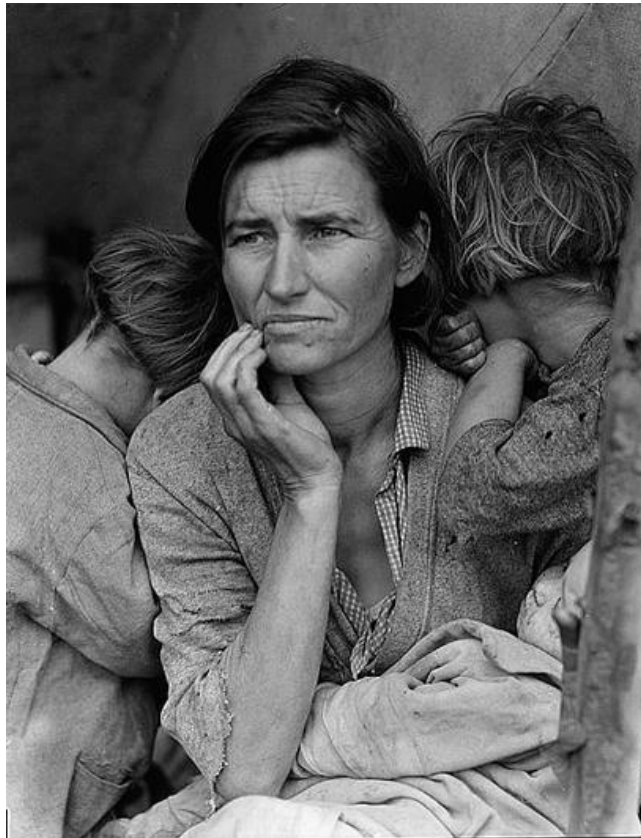
Los retratos urbanos del Japón contemporáneo de Gonnord forman parte de su estudio, iniciado en 1999, sobre los usos y costumbres de una juventud urbana para la que, efectivamente, la pérdida del yo, debida en este caso a factores biológicos, y la búsqueda frenética de identidades -probadas y desechadas sucesivamente- constituye un problema central. El factor biológico determina tanto la relación que mantienen con su cuerpo -de ahí las imágenes de jóvenes tatuados, travestidos o disfrazados- como su actitud hacia el otro. En las fotos de gran formato de Gonnord, esta juventud pseudo marginal posa sobre el espectador una característica mirada (Regard) retadora, contenida desde un rostro totalmente subversivo e inexpresivo a la vez.

"Quiero fijar una esencia personal, que al mismo tiempo sea universal. En principio me interesan personas que no sean ni públicos ni íntimos. Quiero escalar vertientes diferentes del género humano."⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Gonnord, Pierre (2004). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo).

⁵⁰⁷ *Ibidem.*

⁵⁰⁸ *Ibidem.*



Dorotea Lange, *Madre immigrante*, 1936. Walter Evans, *Alabama Tenant Farmer*, 1936.



1. Caravaggio. Fragmento de *La vocación de San Mateo* (1600). Iglesia de San Luis de los Franceses (Roma). 2. Pertur Christos, *Porträt eines junges Mädchen* (1470, témpera y óleo sobre tabla 29x22,5 cm). 3. Pierre Gonnord, *Takuma* 2000 (fotografía color brillo). 4. Zurbarán, Fragmento de Fray Jerónimo Pérez (1631, óleo sobre lienzo, 204x222 cm).

Buscando una similitud con artistas de fama lograda como Caravaggio o se puede realizar una comparación elocuente para Pierre; este posee unas características en su fotografía comparables por su forma de ver y enfocar la luz del citado artista.

Pierre Gonnord demuestra una sorprendentemente comprensión sensible de lo que pasa por debajo de la superficie; sabe obtener la luz con discreción y agrado casi sin auxilio del movimiento o emoción visibles.

“La luz no tiene origen visible. Es la fuente de transmisión más poderosa del realismo. Caravaggio nunca sacaba sus figuras a la luz del día; en lugar de esto inventó un método por el cual se situaba en el aire pardo de una estancia cerrada. Luego colocaba una luz muy alta, que cae a plomo sobre las partes principales de los cuerpos, dejando otros en sombra. De esta manera consigue una gran fuerza, por la vehemencia de las luces y sombras.”⁵⁰⁹

Los fondos de Gonnord son, en su mayoría, totalmente negros. Únicamente quiere plasmar el rostro, incluso le molestan comentarios tales como decir qué bonito tatuaje. El solo quiere la pureza de la cara.

“Ahora, lo que más me interesa no es la historia individual y de nuestra época, sino abordar en los retratos la condición atemporal del ser humano e incluso en conceptos más abstractos. Claro está, los problemas de mi época me interesan, no soy insensible a ellos. El mestizaje urbano, la andrógina, la alteración de la identidad está presente en mis fotos, en un cierto nivel. También hablo de cánones de belleza. Evolucionamos en una sociedad más abierta, más tolerante, pero obsesionada más y más por las apariencias.”⁵¹⁰

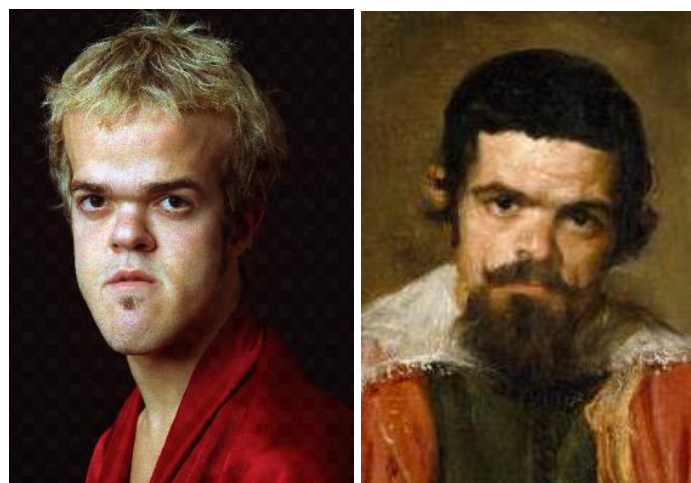
“La verdad de una pasión verdadera se mide, por su capacidad de reaparecer como fuentes de aguas vivas a las ideologías, a las nuevas convicciones, a los nuevos gustos: mostrar una nueva faz, antes nunca vista. (...) No se trata de proponer una hipótesis, sino de afirmar el

⁵⁰⁹ Friedlaneder, Walter (1989). *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid: Alianza Forma.

⁵¹⁰ Gonnord, Pierre (2004). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo).



Baco de Caravaggio (1593, óleo sobre lienzo, 93x85 cm), Mayu, de Pierre Gonnord. Santa Isabel de Portugal de Zurbarán (1640, fragmento óleo sobre lienzo, 184x 98cm).



Dan de Pierre Gonnord. Fragmento de *don Sebastián de Morra*. Hacia 1645, óleo sobre lienzo, 106,5x 82,5cm Diego Velázquez. La modernidad, la dignidad y una reflexión sobre la condición humana.



Jokio I y Jokio II (han pasado tres años).



Herb, 2000.

El cuadro es un detalle de Santa Lucía de la Escuela de Zurbarán. Yum. Fotografía color, 2000.



Mayoko (2000, fotografía color) de Pierre Gonnord; obsérvese la luz y el gesto que envuelve a Mayoko el foco de luz viene de atrás. Sta Apolonia (fragmento 1636, óleo sobre lienzo, 113x66cm) de Zurbarán.



significado objetivo de nuevos contenidos y formas, de una pintura ceñida a las cosas reales, nacidas de la observación genuina de la realidad."⁵¹¹

Sus personajes no descienden del Olimpo, son los mismos hombres buscados para fotografiar; rostros singulares salidos de la calle. (Porque el mundo está sembrado de dioses, de santos, y de héroes, en las calles, en las casas, en los estadios y en los talleres.) Al hacer su trabajo, deja que los personajes se pinten y aparezcan como quieran. Respeta su estilo; no les disfraza, por eso sus fotografías obedecen a un diálogo entre el personaje y el artista.

"Este fue un nuevo concepto de realidad que despertó primero curiosidad y después admiración; expresaba sus sentimientos con mayor elocuencia que ningún otro. Los estudios pueden enfocar problemas generales y específicos pero no siempre han de llegar a conclusiones concretas. La luz es el agente de transmisión más poderoso del realismo mágico."⁵¹²

En algunos casos la luz irrumpe con un acento frío y preciso. Podemos apreciar en algunos casos una luz oblicua desde arriba.

El tiempo: Duración o continuada de la existencia de las cosas// Concepto abstracto de esta duración, como dimensión infinita divisible en partes iguales // Parte de esa duración // Época durante la cual vive alguna persona o sucede alguna cosa.⁵¹³

En la fotografía, cabe considerar que la imagen solo adquiere un valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo... En la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia, su presencia fugaz- esa fugacidad, con su evidencia. Esto lo que la fotografía tiene de patético, está hecha de intensidades. Se puede decir que es

⁵¹¹ VV. AA (1972) La obra pictórica completa de Caravaggio. Barcelona: Clásicos del arte. Noguer-Rizzoli Editores. p.5 y 6.

⁵¹² Friedlaneder, Walter (1989). *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid: Alianza Forma.

⁵¹³ Casares, Julio (1959). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 812

imposible separar al referente de lo que es en sí la foto. De lo cual se deduce que la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí. Podemos observar los retratos de un joven en plena juventud y tres años más tarde. El joven está allí. Es su mirada lo que causa más impresión. En tan solo tres años el referente se ha transformado en una especie de deterioro voluntario. Las marcas de los huesos más pronunciadas con su piel cuasi verdosa comunican una presencia que está por encima de todo, pero que lo ha experimentado todo también. La iluminación total del rostro denota la franqueza de quien no tiene miedo. Un tatuaje de línea, sus pendientes y su *piercing* dan nota de su actualidad, de un presente cercano.

En la imagen primera el adorno es importante, dice de sus gustos y sentido estético, la luz lateral muestra la mitad de la cara; la otra, tímidamente se insinúa. El joven se encuentra en una posición ligeramente ladeada, muestra; la parte izquierda o derecha de su cara; y todo ello bajo un fuerte contraste de luz y sombra. Es el fondo negro el que da carácter de unidad en los dos retratos ya que solo interesa el rostro y su expresión contenida. En la imagen izquierda el color rosado del cuerpo y la cara invitan a pensar en la fuerza de la juventud; de un cuerpo perfecto dispuesto a todo, frente al demacrado y amarillento.

Las imágenes Jokiol y II, describen el pasar de la vida de un joven que no es anónimo; tiene nombre. ¿Puede ser un momento banal? Sin duda; pero ese rostro, ausente de maquillaje, no engaña.

"Tu fotografía es un registro de tu vida, para cualquiera que sepa ver realmente. Puedes ver y ser influido por las costumbres de otros, incluso puedes utilizarlas para encontrar las propias, pero con el tiempo nos tendremos que liberar de ellas. A eso se refería Nietzsche cuando dijo: Acabo de leer, a Schopenhauer, ahora tengo que desembarazarme de él. Él sabía hasta que punto eran insidiosos los hábitos de los demás, especialmente los de quienes cuentan con la fuerza de una experiencia profunda si dejas que se interpongan entre tu visión y tú."⁵¹⁴

"Existe un modo de enfrentarse a la imagen fotográfica se trata al mismo tiempo de extraer de la memoria, la presencia, el retorno de un ser en el tiempo pasado, a fin de someterse al placer de la nostalgia."⁵¹⁵

⁵¹⁴ Sontag, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 193.

⁵¹⁵ Barthes, Roland (1995). *La cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 26.

Roland Barthes⁵¹⁶ casi al final de su libro la cámara lúcida descubre un nuevo punctum distinto del detalle que no está en la forma, está en la intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador noema (esto-ha-sido), su representación más pura.

3.1.9 Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955)

Premio Nacional de Fotografía 1998

Premio Nacional de ensayo 2012

Fotógrafo de fotógrafos

Verdad: Conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente. // Conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa. // Propiedad que tiene una cosa de mantenerse siempre la misma sin mutación alguna. // Juicio o proposición que no se puede negar racionalmente.⁵¹⁷

Ficción: Acción y efecto de fingir. // Invención, cosa fingida.⁵¹⁸

Fontcuberta desarrolla una actividad plural en el mundo de la fotografía como creador, docente, crítico, y comisario de exposiciones. Toda su trayectoria como autor se rige por un riguroso cuestionamiento de lo que se define como fotográfico a través de una obra que incorpora desde influencias del lenguaje publicitario, las vanguardias artísticas, hasta medios que se adscriben al campo del arte contemporáneo, como las instalaciones y la incorporación de nuevas tecnologías.

Ideas constantes de este artista son: la gestión del simulacro, las estrategias de la persuasión, la emergencia de las pantallas mediadoras, verdad & ficción..., etc.

⁵¹⁶ Roland Barthes describe qué es para él el *punctum* y el *studium* como formando una uncida en la mirada. El Punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima me punza) Punctum es también pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad.

El studium la aplicación de una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del studium me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos, pues culturalmente esta connotación está presente en el studium- como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. (Ibíd. p. 64-65)

⁵¹⁷ Real Academia de la Lengua (2000). *Diccionario de la lengua Española*. (21 ed.). Madrid: Espasa Calpe, p. 2.077.

⁵¹⁸ Ibíd. p. 963.

¿Qué es la fotografía?

"La fotografía es un instrumento de relación. Es la forma como hablo a los demás, me comunico con los demás, expreso una serie de pensamientos y preocupaciones. /.../ Yo tiendo a ser muy abierto y muy generoso, entiendo que cualquier elemento o cualquier sistema de creación que involucre una serie de valores como son la luz, el registro, la huella, la memoria, la identidad, el realismo, la objetividad... Cuando manejamos esos conceptos hay fotografía y, en ese sentido, para mí la fotografía no viene tanto definida por unas técnicas o el uso de unos determinados utillajes, la luz, la química, etc., sino por los valores y los conceptos que históricamente la fotografía ha desarrollado."⁵¹⁹

Definir la fotografía obliga primero a establecer unas reglas de juego, es decir: ¿qué es lo que interesa de la fotografía?, y en base a eso, se dará prioridad a unas cualidades u otras a unos años u otros y así se podrá comentar con sentido crítico dicha definición. No es lo mismo una imagen de 1.900 que otra de 1.970. Los años recorridos marcan la evolución de dicha técnica; además, en los últimos años, el cambio radical a las nuevas tecnologías digitales está conformando otras teorías y redefiniciones, evidentemente.

Casi todos los trabajos del artista están concebidos como trampas, que pueden funcionar inmediatamente o quedar soterradas y tener un efecto en un momento imprevisto y tal vez, provocar en el espectador todo tipo de incertidumbres sobre su veracidad.

Su método de trabajo es la deconstrucción.

"De una manera intuitiva me propuse aplicar una técnica deconstructiva."⁵²⁰

⁵¹⁹ Fontcuberta, Joan (2009). Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura, p. 209 y 212.

⁵²⁰ A. Ortiz-Osés y P. Lanceros (1998). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto. Otra forma de deconstrucción sería Papatheódorou, Aris y Prieur, Ludovic Un espacio de deconstrucción y construcción. la experiencia del LOA Hacklab de Milán.

¿Qué es un hacklab? Y más concretamente, ¿qué es el LOA Hacklab de Milán? Un hacklab es un lugar donde se intenta conjugar la actitud hacker, es decir, comprender el funcionamiento de las máquinas para deconstruirlas y reconstruirlas de manera

La deconstrucción consiste, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran. Esta ha influido mucho en el campo artístico, fundamentalmente en el estudio y significado de la palabra y la filosofía.

La necesidad del impacto fotográfico sin doblez publicitaria, hace que la gente que mira las fotografías choque con una realidad sin segundas intenciones y observa que el mecanismo que utiliza al contrario muestra un referente irónico. Fontcuberta afirma que en la fotografía lo más importante es saber qué propósitos persigue y el discurso al que se adscribe. Por ejemplo: con el arte se gestiona la ficción, manipulación de negativos o repetición de fotos hasta quedar satisfechos.

En la década de los 70 surge el concepto espacio decisivo en oposición al momento decisivo de Cartier Bresson, es dar mayor prioridad al lugar, al territorio que al tiempo.

La creación no tiene lugar en la elaboración de una imagen sino en su posicionamiento o en el manejo que se hace de ella. De ahí se podrían hacer extracciones muy valiosas sobre la construcción del sentido.

“Relación de la fotografía con el texto le parece primordial, es uno de los elementos sobre los que le ha interesado experimentar. Fundamentalmente porque tiende a considerar la fotografía como un texto. La fotografía se escribe, la fotografía tiene una estructura narrativa, se articula como cualquier otro sistema de signos. Una fotografía individual en el fondo, se parece como una línea en el escrito: debe anteceder y suceder a otras para poder llegar a un enunciado complejo. En la medida que nos damos cuenta de este mecanismo, somos capaces de gestionar el sentido final de nuestro trabajo.”⁵²¹

no convencional, con una voluntad de análisis de lo real. Un lugar de relaciones en el cual personas que tienen un marcado interés por las nuevas formas de comunicación electrónica, por lo digital y la telemática, pueden encontrarse para construir un modo distinto de ver las cosas e intervenir en los procesos que determinan la realidad. Un hacklab es en cierto modo un lugar de encuentro entre las diversas identidades y voluntades del antagonismo digital.

⁵²¹ Zelic, Cristina (2001). *Conversaciones con Fotógrafos: Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelic*.

Madrid: La Fábrica, p. 29.

Proyecto "Securitas" Una Metáfora de la inseguridad ciudadana

Securitas es un proyecto visual e interactivo que parte de la idea de seguridad.

Una experiencia común a todos los que viven en una ciudad, es que al acudir a un museo, una biblioteca, o cualquier organismo oficial, nos obliguen a pasar por unas puertas de seguridad, donde cualquier elemento puede crear una falsa alarma. Si el sonido persiste, el guardia de seguridad cacheará al individuo en cuestión, hasta convencerse de que no lleva bombas en los bolsillos o similar.

Pero lo peor que puede pasar es que el simulacro se haga realidad. En la instalación Securitas ha dado en el sitio perfecto del ciudadano medio; en este sentido ilustra la incertidumbre que el pensamiento contemporáneo arroja sobre el paisaje reducido a la percepción del territorio en su dimensión: la llave es la seguridad del hombre metropolitano.

La muestra constaba de dos instalaciones: Tectónica de seguridad que es la parte que contiene un amplificador tridimensional, un dispositivo que interactúa con el público, y Paisaje de la seguridad donde se exponen las proyecciones encadenadas de las llaves de presidente del Gobierno, varios ministros, los jefes superiores de la Policía, de la Guardia Civil, del CESID, de los Estados Mayores de los Ejércitos, etc.

Perfiles montañosos

Cerrar con llave significa impedir el acceso a algo que se quiere preservar. La llave garantiza intimidad y propiedad y, por lo tanto, es un mecanismo de defensa contra intrusiones no deseadas.

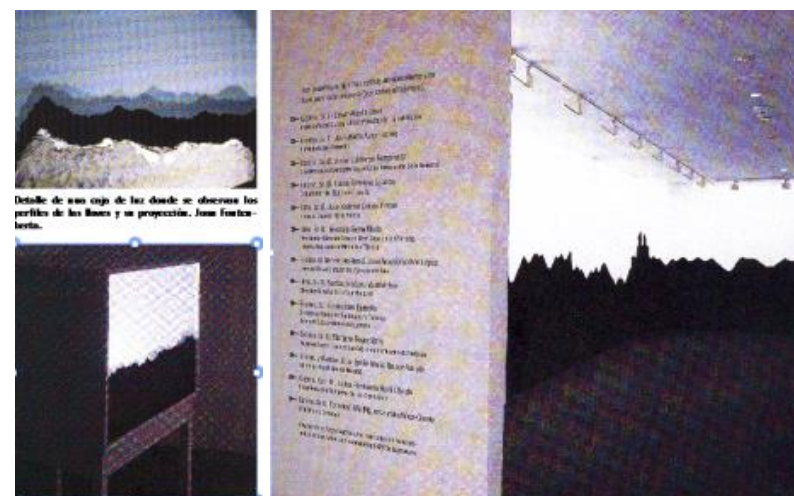
En concreto Securitas se aprovecha poéticamente de la coincidencia normal y simbólica entre llaves y montañas. Las montañas han constituido a lo largo de la historia una defensa natural. Las ciudades y los castillos solían protegerse de un enemigo eventual construyéndose sobre cimas.

"He conseguido unir los picos y declives de las llaves de modo que forman una larga cordillera continua de 30 metros que ha sido montada en la sala como un paisaje circular. Este apartado se titula Paisaje de la seguridad. Es como un ciclorama. He ampliado las llaves directamente sobre papel fotográfico, sin negativo."⁵²²

⁵²² Foncuberta, Joan (2001, 7 de junio). En entrevista en *El País*.



Perfiles montañosos.



Fontcuberta es un traductor de imágenes: parte de una idea minimalista desarrollada poéticamente en las dos secciones antes comentadas. Con esta instalación, Fontcuberta explora los límites entre la Fotografía y la Pintura, la Literatura y el Lenguaje de las Nuevas Tecnologías.

La importancia del concepto de seguridad para el hombre y la simbolización en un objeto cotidiano como una llave se articula en un binomio en el que Fontcuberta traduce la llave en paisaje montañoso y aquélla a su vez se transforma en cordillera.

Como declara el propio autor: Securitas desarrolla la idea de huella fotográfica que le da otra presentación no estrictamente fotográfica, sino pura proyección de transposición analógica a objetos a imagen digital y de esculturas interactivas.

"Toda ventana fotográfica funciona como una mediación. La transparencia del cristal es mero camuflaje de esa mediación."⁵²³

La seguridad no se consigue por el mero hecho de tener las puertas blindadas, las cámaras de vigilancia conectadas a alarmas y agentes de última generación. Bien se puede decir que es cuestión de suerte, la seguridad se protege y siempre habrá algún medio a través de la falsedad que la pervierta.

La ciudad representa la civilización, el artificio, lo contrario a la naturaleza.⁵²⁴ La ciudad es mi entorno de referencia: yo la veo como una escena de conflictos y creatividad.⁵²⁵

Fotografía líquida

Durante las últimas décadas se observa una vertiginosa evolución de cambio de técnica de sólida a líquida en las cámaras de foto y tratamiento de la imagen.

⁵²³ Fontcuberta, Joan (2005). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo).

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ *Ibidem*.



Imágenes de la serie *Terrain vague*: Tokio, Dudelange, Vigo. Técnica mixta.

La fotografía sólida sería aquella que es compacta, tangible; en la que hay una separación entre el suceso y el hecho, existe una huella. Estas fotografías se hacen para que duren, se realizan en acontecimientos solemnes y se guardan para evocar y recordar: tiene memoria. Este tipo de fotografía mantiene una lucha con el tiempo y la identidad. Sin embargo, la fotografía líquida se adapta al contenedor, es electrónica, no tiene huella material. Existe una igualdad entre el suceso y el hecho; es simultáneo. Se basa en la acumulación y el olvido.

El testimonio es ubicuo siempre hay personas haciendo la misma foto, todos somos testigos. Con este tipo de técnica la fotografía se banaliza, es decir la fotografías se hacen y se envían o se tiran. No se guardan son transitorias, intercambiables. No hay perdurabilidad. Sus marcas biográficas son una constatación de la presencia no de la identidad. Fundamentalmente lo que hace esta fotografía es apropiarse de todo lo que ve, parece un recolector de basura en la que es necesario tirar. La rapidez del líquido y su capacidad de amoldarse a cualquier circunstancia son la clave de la masificación.⁵²⁶

El cliché de los japoneses haciendo fotos ha pasado a ser lo que hace todo el mundo. Prácticamente se ven/miran más imágenes que realidades físicas. Ha nacido otra forma de mirar "a través de". Ahora hay que esperar las consecuencias.

Imágenes de la serie *Terrain vague: Tokio, Dudelange, Vigo*. Técnica mixta.

"A mí me interesa la fotografía no por las cámaras, las lentes y los reveladores sino precisamente porque es la depositaria de todos los conflictos intelectuales, de todo esos problemas que los humanos hemos vivido en las últimas décadas del siglo XX. Pienso que el siglo XX ha sido un siglo definido por esa visión, por esa cultura fotográfica."⁵²⁷

Es uno de los artistas y teóricos españoles de mayor reconocimiento internacional y nacional, que más ha trabajado por extender y manifestar la fotografía en España.

⁵²⁶ Apuntes de una conferencia en Madrid de Joan Fontcuberta. 2010.

⁵²⁷ Fontcuberta, Joan (2001). *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelić*. Madrid: La Fábrica, p. 70.

3.1.10 Aitor Ortiz (Bilbao, 1971)

Premio ABC de fotografía en el 2002

Gran Premio en la Bienal Internacional de Alejandría en el 2001

Mención de honor en Fotografía, Generación 2000 Caja Madrid

Autoría.- Calidad de autor/ Empleo del autor en las antiguas compañías cómicas.⁵²⁸

Limus.- Lodo, barro, sedimento/ oblicuo, torcido, atravesado/mirar a través de reajo.⁵²⁹

La modernidad surge fundamentalmente con la ruptura ocasionada en la filosofía con Descartes. Desde entonces, la filosofía se ha convertido en epistemología, en teoría del conocimiento. El Cogito ergo Sum (Pienso, luego existo) pretende iniciar la reflexión filosófica dando prioridad al pensar sobre el ser. Desde ese momento, la historia del pensamiento deja de ser historia de las cosas para convertirse en historia de la razón, de la conciencia, de los conceptos, de los fenómenos como objetos de conciencia.

Naturalmente esto es una simplificación, y como toda simplificación, debe estar sujeta a muchas precisiones y matices. Pero la simplificación no allana el camino para entender en qué ha consistido filosóficamente la modernidad o, al menos, uno de sus aspectos fundamentales: la sustitución de la metafísica (la reflexión sobre el ser de las cosas) por la epistemología (la reflexión sobre nuestro modo de reconocer).

En el seno de toda esta propuesta moderna ha latido con fuerza la idea de la razón, como medio de sustrato en el que se podía encontrar una completa explicación del mundo del hombre, de la ciencia y de arte, con una fe ilimitada en el progreso, que se ha entendido como algo lineal e ilimitado.

La fenomenología, la expresión y la impresión, han sido palabras clave para introducirnos en el mundo de la subjetividad, penetrar en territorios movedizos donde el arte ha intentado mantener el equilibrio.

“Lo cierto es que comencé de un modo casual y pensaba que temporal, pero poco a poco me fui enganchando y han sido estupendas las experiencias que me ha dado la fotografía: a nivel

⁵²⁸ Casares, Julio (1959). *Diccionario ideológico de la Lengua Española*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 87.

⁵²⁹ *Diccionario ilustrado latino-español & español-latino* (1964). Barcelona: Ed. VOX, p. 281.

profesional la capacidad de conocer y desenvolverte en muchas y muy variadas situaciones y con distintos tipos de gente y a nivel personal una capacidad de observación y análisis que no había desarrollado anteriormente.”⁵³⁰

La certeza de saber que casi ningún artista había pensado dedicarse a la fotografía se pone de manifiesto en este trabajo de investigación. Se empieza de forma casual o temporal, para acabar siendo un elemento indispensable en la vida, como también se está viendo.

Su método de trabajo es lento. Localiza espacios, los trabaja mentalmente y si observa o intuye cierto interés en el resultado comienza a fotografiar. También comenta que su metodología se aproxima más a la de un pintor. En algunas obras enfatiza con luces suaves o por el contrario de gran contraste.

“En mi trabajo DESTRUCTURAS fotografío construcciones carentes de un significado propio, imposible de distinguir en que situación se encuentran, si en fase de construcción o de destrucción, intemporales, reducidas a su estructura más básica y elemental; utilizables para construir otros significados metafóricos y artísticos, vistas generales de edificios y espacios grandilocuentes donde la falta de estilo arquitectónico ha sido aprovechada y manipulada por el fotógrafo para generar un estilo propio.”⁵³¹

Las manipulaciones realizadas por Aitor Ortiz aparecen como carentes de vida y un poco fantasmagóricos. Son perfectos “no lugares” utópicos que piden una presencia del hombre. Los engaños ópticos a los que somete al espectador parecen salidos de las ideas de Escher: espacios con perspectivas imposibles a la razón también, en las que un ojo poco adiestrado tarda en comprender lo que ve. Las composiciones no aparecen como fragmentos de un todo -que lo son-, sino que se muestran como obras únicas.

¿Qué tienen que ver con la ciudad? las imágenes tan nítidas y anónimas, que no pertenecen a ningún lugar, pudiendo pertenecer a todos, tan impersonales como todo lo global. El hormigón gris sin atributos, sin marca que oriente procedencia. Las imágenes pertenecen a todas las ciudades posmodernas.

⁵³⁰ Ortiz, Aitor (2005). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

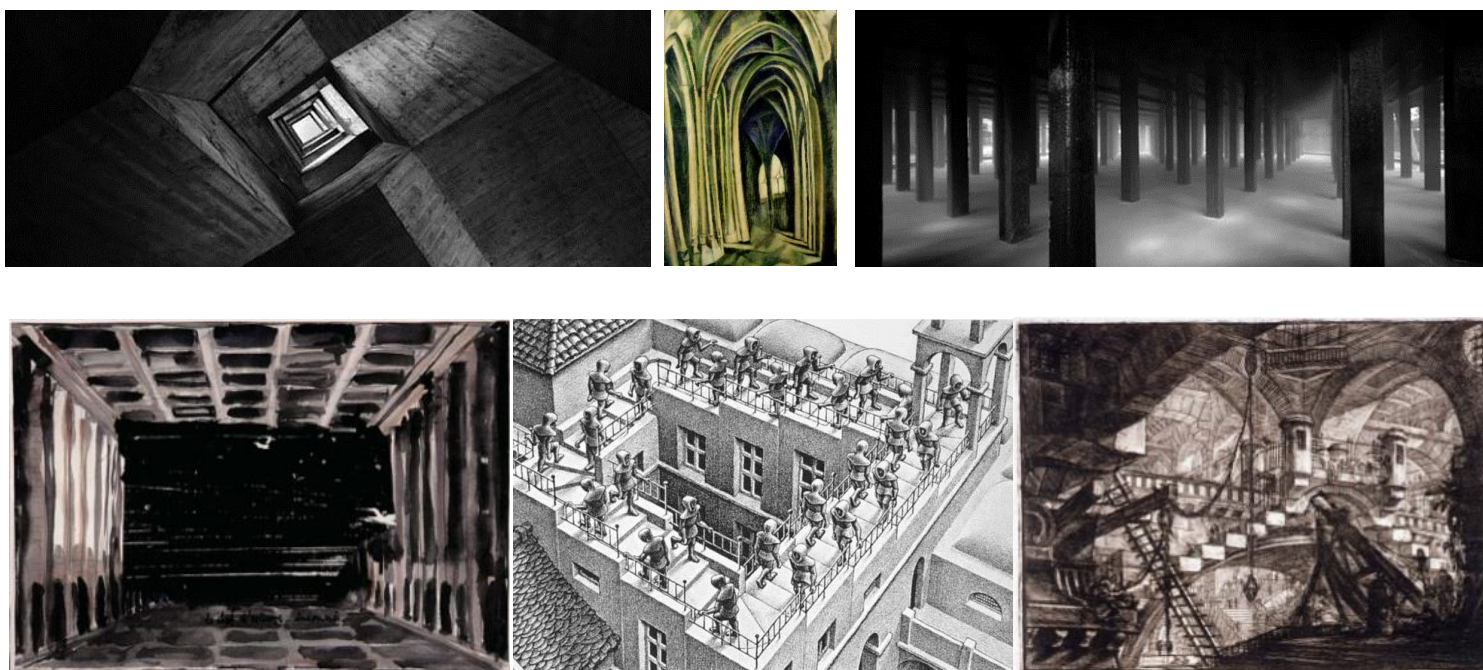
⁵³¹ *Ibidem*.



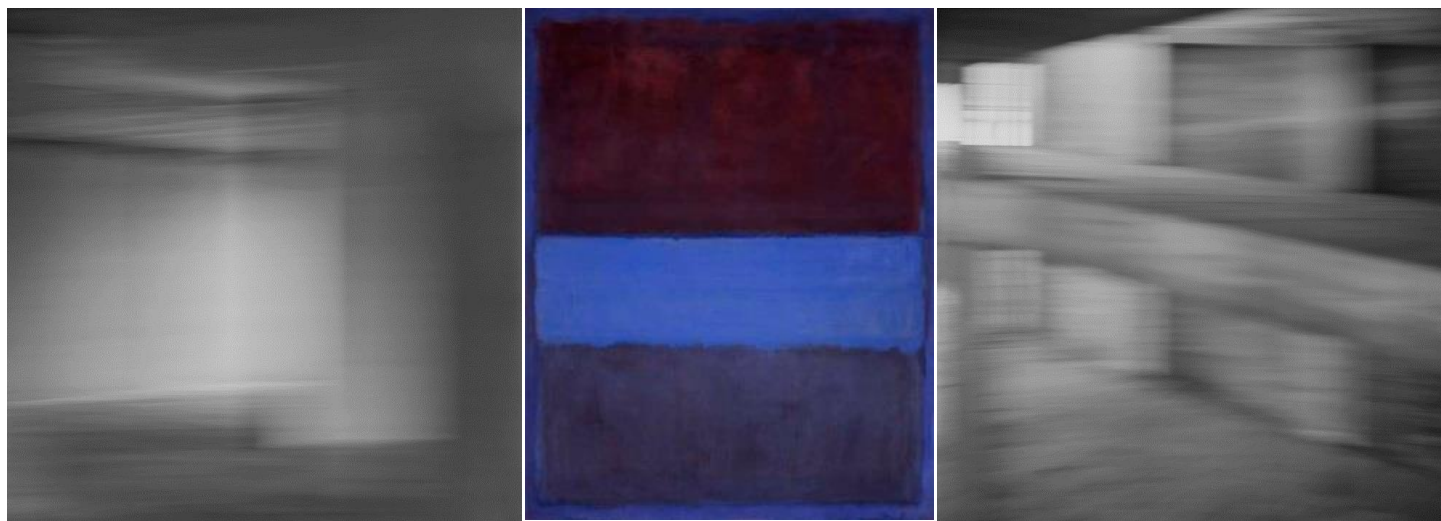
Destructuras 0049 Copia fotográfica digital sobre metacrilato brillo con bastidores de aluminio 100x250cm. Donald Judd artista minimalista. Es característico de sus series de “apilamientos”, que consisten en diez cajas rectangulares montadas una por encima de la otra sobre la pared, y de sus “progresiones”, en las que una progresión matemática determina la anchura de los elementos en una configuración horizontal.



Des 0033 es la 3ª y *0045* Copia fotográfica digital sobre metacrilato brillo con bastidores de aluminio 250x100 cm. Anselm Kiefer pintor neo expresionista alemán *Der Nibelungenleid*, 1973. El engaño óptico a través de la manipulación digital de la copia se pone de manifiesto en la obra de Aitor Ortiz.



0035 y 0039 Copia fotográfica digital sobre metacrilato brillo con bastidores de aluminio 250x100 cm / Kiefer *obra incompleta* (1982, 1981). Your goden hair, Margarete 130x170 cm. Escher ilusión del momento perpetuo. Así como la pintura congela el momento inexistente, la fotografía congela el momento perdido. *Saint- Severin n3*. Robert Delaunay, 1909. Óleo sobre lienzo, 114,1x 88,6 cm . Piranesi, 1761. Carceri invenzione (interior de una cárcel inventada a propósito de ruinas romanas).



Rec 005 y rec 017 Copia fotográfica digital sobre metacrilato mate con bastidor de madera negro 100x100cm. Se obtiene una visión movida y borrosa partiendo de elementos reales. Sin embargo Mark Rothko en No. 61 (Rust and Blue), 1953, 115 cm × 92 cm intenta hacer visible el espacio a través del color y sin referencia a la realidad externa.



Rec 016 y rec 052 rec 020. Mark Rothko.

Sin embargo en Modular se atisba un espacio más humano. ¿Será por el movimiento de lo observado? La arquitectura no se mueve, existe por parte del artista un movimiento con la cámara que le da humanidad dentro de la seriación o repetición de espacios.

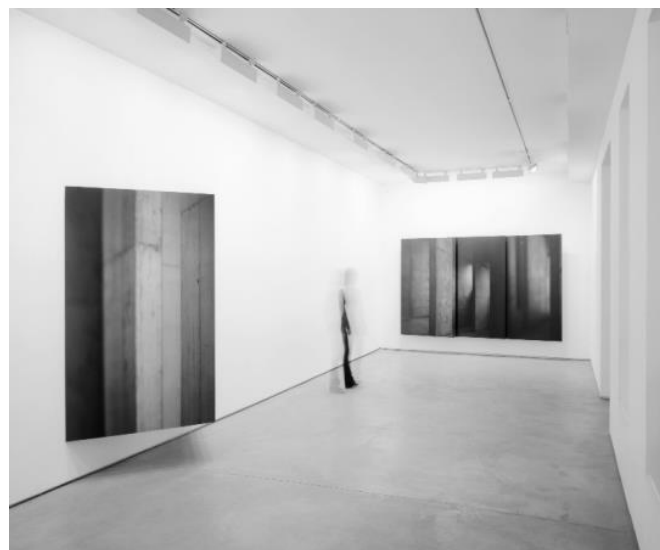
En MODULAR REC hay una deconstrucción dinámica del espacio las paredes, los límites se funden. A diferencia con DESTRUCTURAS ya denotamos la presencia de alguien en esos espacios, el fotógrafo, que los agita enseñando su esencia, una ejecución más cercana a una pintura expresionista que a la instantánea fotográfica.⁵³²

“El movimiento, la sucesión de un objeto en el espacio captado por el pincel y aún mejor por el ojo del fotógrafo, por la cámara, define un dibujo, una realidad. Imágenes sucesivas que representan las diversas posiciones de un ser vivo, caminando a un paso cualquiera, han ocupado en el espacio una serie de instantes. Ésta es la definición de la cronofotografía, palabra en la que la presencia del tiempo y de la fotografía facilita y evita cualquier explicación. El tiempo y el movimiento son inseparables y se miden uno al otro, y también - contra una pared- dibujan el cuerpo de este movimiento. Sin embargo, ¿qué pasa cuando lo que se mueve no es un cuerpo frente a la cámara o frente a nuestros ojos?⁵³³

“En MODULAR MOD la deconstrucción es óptica. Fotografío el espacio real con una línea vertical de interés y el resto del plano desenfocado y con la perspectiva real del espacio alterada en cámara. Las imágenes resultantes se exponen montadas sobre una rótula que les permite bascular en todas direcciones, tanto de forma paralela al muro como formando ángulo con él, comentando de ésta forma las limitaciones y contradicciones de la perspectiva fotografiada, ya que a la sutil perspectiva representada en la fotografía se une aquella otra obtenida con la modificación del ángulo respecto a la pared de la sala. Perspectiva real y

⁵³² Ortiz, Aitor (2005). En entrevista de Esther Sánchez del Moral (Anexo).

⁵³³ Olivares, Rosa. “El espacio observado” en catálogo de exposición REC. Recuperado (25.07.2012) en <http://www.aitor-ortiz.com/home.htm>



Modular Mod.

ficticia se unen en unas imágenes que provocan en el espectador una relativización de sus categorías perceptivas."⁵³⁴

La forma de plasmar en una galería la serie Modular permite por las medidas estándar cualquier variación de orden y lugar dentro de la misma serie. Una exposición que parece que se está en tres dimensiones.

4. A modo de conclusión

En la década de los años 70 y 80, en ciudades del mundo occidental como Los Ángeles, Nueva York, California, Vancouver, Dusseldorf, Barcelona y Madrid, entre otras, surgen movimientos juveniles que buscan alternativas o modos de expresión artística nuevas.

En el mundo de la fotografía se dan avances tecnológicos tan importantes que sólo son equiparables a los primeros veinte años de la historia de la fotografía.⁵³⁵ Estos son la conversión de la imagen a color en papel y diapositivas con positivado en cibachrome, las cámaras Polaroid, que ofrecen una copia instantánea de la imagen, y el comienzo de la fotografía digital inventada por Sony en 1980⁵³⁶. La nueva tecnología digital no se introduce en el mercado hasta finales de los años 90, y ofrecerá también la mejora en la calidad de impresión. La fotografía se convierte entonces en una manifestación de la democratización del medio; se

⁵³⁴ Ortiz, Aitor (2005). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo).

⁵³⁵ Contemplan el nacimiento del daguerrotipo 1836 (una única imagen), el proceso positivo/negativo que produjo el calotipo, que permitió la creación de múltiples imágenes a partir del mismo negativo, inventado por William Henry Fox Talbot en 1834 y perfeccionado en 1840, y el descubrimiento del colodión en 1851. Este supondrá un salto cualitativo, ya que proporcionará al autor la conjunción de lo mejor de las técnicas del daguerrotipo y del calotipo. Benjamin, Walter (1973). "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica" en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

Cfr. <http://www.march.es/arte/cuenca/exposiciones/mncars/texto.asp> Recuperado (14.08.2012)

⁵³⁶ Catálogo de exposición en la Fundación Juan March 14.09-04.12 de 2004 en el museo d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca / museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

Fotografía de los años 80-90 en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Catherine Coleman, *Nueva tecnología +Nueva iconografía= Nueva fotografía*, p.8.

puede afirmar, con total certeza, que hoy en día no hay familia en Occidente que carezca de cámara fotográfica.

Una de las novedades de esta época es el reconocimiento e incorporación de la obra fotográfica en las galerías de arte -entidades privadas y marchantes; para más tarde introducirse en los museos estatales.

En España la ruptura llega a través del arte conceptual, siendo Antoni Muntadas uno de los máximos exponentes a nivel mundial; también destaca el grupo Zaj, donde Esther Ferrer utiliza el medio fotográfico y el *performer*; así como Nacho Criado. Estos artistas gozan de mayor reconocimiento fuera de la Península, siendo éste un circuito totalmente alternativo.

Los Encuentros en Pamplona en 1972 forman parte de la incorporación de las nuevas ideas artísticas en el territorio nacional: el arte de acción, Fluxus, performance... es allí donde nace el arte público en la ciudad. Todos estos artistas utilizan la fotografía como un medio más de expresión en su obra.

El punto de inflexión se produce con la nueva revista de creación *Nueva Lente* (NL) (1971-1983) dirigida, en diferentes periodos, por Pablo PérezMínguez, Jorge Rueda y Carlos Serrano. Esta revista, provocativa y radical, rompe con todo el estatismo anterior de carácter pictorialista y documental. Según el doctor Mira tiene cuatro periodos: uno ecléctico, pensado como "revolución divertida". El segundo, neosurrealista y de carácter experimental, muy relacionado con la comunicación. Un tercero, igual que el primero pero menos intenso; y por último, el cuarto, completamente *amateur*.

La revista sirve para aglutinar a personas inquietas que pretenden experimentar y aprender. Consideran la fotografía como acto artístico individual en el que predomina más la idea y el proceso que la técnica. Algunos conceptos importantes en la revista serán la banalidad, el absurdo, la originalidad, el reconocimiento y la ambigüedad. De esta forma, se va formando un nuevo modelo estético; aunque no todos encajan.

En Madrid se puede definir La Movida, en sentido amplio, como el fruto de encuentros juveniles de distinta índole articulados por la música y registrada por la fotografía de distintos artistas entre los años 1978-1985. Y

todo ello en un ambiente de cambio socio-político, que comprende varios rasgos fundamentales: el rechazo del compromiso político de izquierdas, la aparición de nuevos referentes y formas culturales, y la adopción de nuevas prácticas y estrategias centradas en el uso de los medios de comunicación y las industrias culturales.

Todos estos rasgos se dan en la ciudad, donde se establecen distintos puntos de encuentro que son por un lado: los estudios del fotógrafo Pablo Pérez-Mínguez (PPM), de los pintores Costus y Alberto García-Alix (AGA); todos ellos a modo de estudios de artistas donde “todo vale”. Por otro lado, más general y de carácter público culto, surgen el Círculo de Bellas Artes, la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, la galería de Fernando Vijande, la galería Moriarty Y la galería Spectrum en Barcelona⁵³⁷. También forman parte de este nuevo ambiente las salas de conciertos como Rock-ola, el Penta, Vía Láctea o bares como la Bobia, en el Rastro, o Manuela Malasaña, entre otros.

En definitiva, realizan recorridos donde el centro psicogeográfico es el estudio de los artistas. Allí realizan actividades fotográficas y otras de carácter lúdico, para luego salir a la calle y recorrer otras zonas de ocio. Realizan derivas sin proponérselo, también deambulan por las calles, fundamentalmente, por la noche. Estos recorridos se pueden dibujar y seguir en un mapa de Madrid.

Dentro de estas características figuran PPM, AGA y Ouka Leele; y en los espacios de música, Miguel Trillo. Por otro lado, el artista Manuel Sonseca se relaciona con estudiantes del mundo universitario y artistas de la Escuela de Madrid.

Por otro lado, Humberto Rivas marca el cambio a una nueva fotografía creativa en Barcelona. Es considerado como un maestro de la fotografía pura. Joan Fontcuberta, después de participar en algunos números de *NL*, y

⁵³⁷ En 1973 abre sus puertas la galería *Spectrum* en Barcelona, en 1974 lo hizo la *Photogalería* en Madrid, en 1977 la galería *Spectrum* en Zaragoza, en 1978 la sala *Procés* en Barcelona, en 1981 la *Fotogalería Forum* en Tarragona y al año siguiente *Visor Centre Fotogràfic* en Valencia.

junto con otros artistas como Ignacio González y Rafael Leventfeld son convocados por su primer director, Adolfo Martínez, para crear la revista *PhotoVisión*⁵³⁸ en 1981.

Tanto Pierre Gonnord como Aitor Ortiz se incorporan al mundo fotográfico en los 90; en esos años se puede comprobar cómo ha cambiado el estilo y las modas en una década. Se advierte una imagen más precisa y limpia fruto del avance tecnológico digital.

En definitiva, cuando los artistas se mueven creando un espacio no visible, consiguen reconstruir la memoria a través de la huella congelada en distintos puntos del espacio arquitectónico.

Miguel Trillo, PPM, Ouka Leele realizan viajes a Londres, NY,... también para hacer portadas de discos, asistir a conciertos. No necesitan mapas, ni tienen intención de realizar dibujos porque los fotógrafos lo que dejan como memoria para otros es la huella de haber estado allí en ese momento dado. Son testigos privilegiados de momentos inolvidables de periodos de su vida y la historia.



Fotograma (0.37'.53") de la película
La sociedad del espectáculo de Guy
Debord, 1973.

No hay que olvidar los primeros intentos tanto de los dadaístas como de los surrealistas en realizar un paseo errático o un recorrido a pie. La IS sigue con más fuerza el trazado/no-trazado de los caminos cotidianos con el anhelo de encontrar la Nueva Babilonia, una utópica e inexistente ciudad cubierta. En ella los circuitos y caminos para deambular serían perfectos.

"El mundo ya está filmado se trata de transformarlo " "Se trata de poseer efectivamente la comunidad del diálogo y del juego con el tiempo"⁵³⁹

⁵³⁸ Con una calidad de impresión excelente, muy superior a lo conocido hasta el momento, y proponiendo una serie de números monográficos, quiso alternar la difusión y el debate, el propósito divulgativo y los desafíos estéticos. http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/photovision/introduccion.htm Recuperado (10.08.2012)

⁵³⁹ *La sociedad del espectáculo* película (0.13'.04") <http://www.youtube.com/watch?v=-8ETj6qp8X0> Recuperado (16.08.2012)

Es imposible agrupar y unificar algún criterio; lo que caracteriza a esta generación es la diversidad, la individualidad... Es decir, reflejar la realidad bajo una multitud de puntos de vista que conforman una visión fragmentada y subjetiva del mundo.

Una de las características comunes con mayor o menor intensidad en cada artista es la búsqueda del *homo ludens*. Palabras como “vale todo”, “pura vida”, “todo/nada”, “cultura optimista”, “lo peor ha pasado” y “la vida es un juego” son un canto a la vida que rompe con los modos y costumbres de la vida cotidiana, favoreciendo así la cultura del exceso y la provocación. Este es el caso de los fotógrafos que vivieron la Movida: PPM, AGA, Miguel Trillo, menos radical Ouka Leele. Este caso no se da en Aitor Ortiz, Pierre Gonnord, Joan Fontcuberta, tampoco en Manuel Sonseca, Ciuco Gutiérrez y Humberto Rivas; los cuales optan por una opción de vida de nuevos aprendizajes no tan radicales.

De gran relevancia es que cinco de ellos logran el Premio Nacionales de Fotografía⁵⁴⁰. Humberto Rivas (1997), “por su trayectoria artística y su aportación a la fotografía española, destacando su labor en el área del retrato y el paisaje”⁵⁴¹; Joan Fontcuberta (1998), “por su trayectoria profesional, su aportación a la

⁵⁴⁰ La fotografía en España comienza a reconocerse en 1983 cuando a Francesc Catalá Roca le conceden el Premio Nacional de Artes Plásticas junto con Alfonso Fraile, Lucio Muñoz, Manuel Valdés y Darío Villalba. El jurado estaba formado por Manuel Fernández Miranda como presidente y como vocales a Valeriano Bozal, Nieves Fernández Ventura, Josep Guinovart, Julio López Hernández y Rafael Moneo. El jurado justificó la concesión del premio a Francesc Catalá Roca “por la constante aportación al desarrollo de la fotografía en España y su interés por hacer de ese medio un documento visual de valor histórico y artístico” (Orden de 14 de diciembre de 1983, BOE 18 de 18/12/1984).

En 1987 se incorpora en la sección de Artes de la Imagen en la Real Academia de San Fernando por la que se incluye como legítimas la fotografía, el cine, la televisión y el video. Y es en 1994 cuando el Ministerio de Cultura instaura el Premio Nacional de Fotografía (Orden de 1 de junio de 1994, BOE 141 de 14/6/1994).

⁵⁴¹ Actuó como presidente del jurado Benigno Pendás García y como vocales David Balsells, Alejandro Castellote, Gloria Collado, Cristina García Rodero, Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat. El jurado galardonó a Humberto Rivas “por su trayectoria artística y su aportación a la fotografía española, destacando su labro en el área del retrato y el paisaje” (Orden de 23 de diciembre de 1997, BOE 18 de 21/1/1998).

fotografía española y su proyección internacional”⁵⁴²; Alberto García Alix (1999), “su aportación a la fotografía moderna en su representación del entorno urbano y su plasmación de una época muy singular en la que se refleja su propia biografía”⁵⁴³; Ouka Leele (2005), “por su aportación a la fotografía, en la cual no sólo hay un testimonio decisivo de la sensibilidad y la vida artística española desde los años ochenta hasta hoy, sino también unas personales aportaciones cromáticas, compositivas y narrativas que tienden a cuestionar los límites del lenguaje fotográfico”⁵⁴⁴; Pablo Pérez Mínguez (2006), “por su papel fundamental en el desarrollo de la fotografía española tanto como autor como impulsor del medio desde inicios de los años setenta, donde fue cofundador de la revista Nueva Lente”⁵⁴⁵.

De los diez artistas seleccionados en este estudio, siete son licenciados y los tres restantes dejan la carrera por la imagen. Exceptuando a Joan Fontcuberta, ninguno poseía conocimientos de fotografía. Son autodidactas, realizan cursos o aprenden por correspondencia. El material que emplean es sencillo, sin ostentación. Tienen

⁵⁴² El jurado estuvo compuesto por Benigno Pendás García como presidente y como vocales Albert Anaut, Enrique Ordóñez, Bernardo Riego, Humberto Rivas, Leopoldo Zugaza y Rosalind Williams. El jurado otorgó el premio a Joan Fontcuberta “por su trayectoria profesional, su aportación a la fotografía española y su proyección internacional” (Orden de 15 de diciembre de 1998, BOE 20 de 23/1/1999).

⁵⁴³ Presidió el jurado Benigno Pendás García y tuvo como vocales a Catherine Coleman, Antonio Franco, Lola Garrido, Marta Gili, Marie Loup Sougez y Alberto Martín. El jurado premió a Alberto García-Alix por “su aportación a la fotografía moderna en su representación del entorno urbano y su plasmación de una época muy singular en la que se refleja su propia biografía” (Orden de 22 de diciembre de 1999, BOE 25 de 29/1/2000).

⁵⁴⁴ El presidente del jurado fue Julián Martínez García y los vocales Juan Carrete, Aurora Fernández, Álvaro Martínez Novillo, Ramón Masats, Pilar Navarrete y Ana Zabalbescoa. El jurado acordó conceder el premio a Ouka Lele “por su aportación a la fotografía, en la cual no sólo hay un testimonio decisivo de la sensibilidad y la vida artística española desde los años ochenta hasta hoy, sino también unas personales aportaciones cromáticas, compositivas y narrativas que tienden a cuestionar los límites del lenguaje fotográfico” (Orden CUL/4074/2005 de 16 de diciembre de 2005, BOE 310 de 28/12/2005).

⁵⁴⁵ Como presidente del jurado actuó Julián Martínez García y como vocales Bárbara Allende (Ouka Lele), Marisa Flórez, Carolina Martínez Gila, Rafael Doctor, Antonio Anón y Gerardo Kurtz. El jurado acordó conceder el premio a Pablo Pérez Mínguez, “por su papel fundamental en el desarrollo de la fotografía española tanto como autor como impulsor del medio desde inicios de los años setenta, donde fue cofundador de la revista Nueva Lente” (Orden CUL/4232/2006 de 27 de diciembre, BOE 15 de 17/1/2007).

por el contrario gran capacidad para improvisar; es decir son flexibles y se recuperan rápidamente ante los obstáculos. Poseen una creatividad desbordante.

Ante la pregunta **¿Qué es la fotografía?** se puede redefinir de la siguiente manera: Al margen de la técnica, que pienso es completamente necesaria para conseguir lo que se quiere⁵⁴⁶, la fotografía nace de un estado interior, de una necesidad de expresar y comunicar a los demás la reflexión personal que se tiene del mundo, tanto desde el interior de un pensamiento como desde el punto de vista personal de una imagen real. Además, posee un estado emocional muy importante aunque no necesario. No nace de una imagen fascinante o de cierta afición a tomar la cámara.

No hay que olvidar que la fotografía en este periodo funciona como híbrido en el mundo del arte al penetrar y empapar todas las disciplinas. Su ambigüedad se pone de manifiesto por su función tanto en el ámbito profesional, como en el creativo o en el orden social.

La fotografía ha supuesto para todos los artistas un encuentro no buscado que ha dado solución a estados emocionales. Como bien escribe Susan Sontag: "La fotografía puede funcionar como un ansiolítico".

Es una generación bisagra: todos comienzan con cámaras analógicas -con carrete- y a mediados de los 90 algunos pasan a utilizar cámaras digitales. Otros, continúan con las analógicas; entre ellos Alberto García-Alix, Manuel Sonseca y Humberto Rivas (fallecido en 2009). Bien se puede llamar a estos artistas "los fotógrafos de la transición de la fotografía sólida a la líquida". Aunque sea una mínima representación y el tema de estudio esté centrado en la ciudad sería válida porque el cambio es mundial.

⁵⁴⁶ Una de las pruebas de que la fotografía pueda ser Arte es su calidad. A esto Jeff Wall contesta en una entrevista: "La prueba siempre será la calidad del arte, por lo menos dentro de las formas canónicas. (...) Nada podrá ser relevante si falta la calidad artística. Es la calidad la que revela todo lo demás." Osborne, Peter (2010): *El arte más allá de la estética*, Murcia: CENDEAC, p. 429-430.

El retrato/autorretrato urbanos. Ocupan un lugar muy destacado; en ellos no hay parecidos, ni estilos, salvo el de su propio autor. Si Alberto García-Alix realiza un retrato desnudo, sin ornato, frontal, de carácter metafísico, normalmente en interiores y naturalmente en b/n; Miguel Trillo, lo realiza en escenarios callejeros con jóvenes adolescentes que asisten a fiestas, y donde la importancia está en la vestimenta. Sus imágenes siempre son en color. Aunque lo más importante de Trillo es el "atlas juvenil"; el carácter permanente de los grupos a través de los años en su ornamentación y estilo (siempre habrá punkis, pijos... y se especializa en grupos contraculturales en cualquier parte del mundo). Son los que forman la sociedad juvenil. Su fotografía transcurre de la emoción de la noche y los conciertos, al registro multirracial de las tribus urbanas de día. Son dos sistemas distintos de captar la imagen. AGA, en esta época, fotografía a su gente *underground*. No improvisa, estudia al modelo y dirige el estilismo. Trillo caza a los jóvenes en la calle y se realiza un acuerdo tácito.

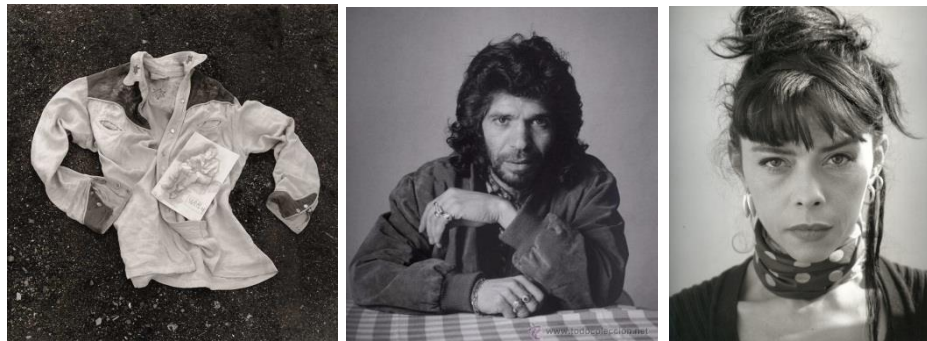
Urbano y moderno. **PPM**, sin duda posee el mayor archivo fotográfico de las estrellas de los 80 y quizá sea el que mejor haya retratado en distintos momentos de su vida a la cantante Alaska. Su estudio es punto de encuentro para la experimentación, la formación artística y la fiesta. Es una persona de carácter optimista, innovador, impulsor de la primera revista de creación *Nueva Lente*, la cual rompe con el pictorialismo y la fotografía documental, y el primer centro de formación fotográfica *Photocentro*. Su vida es igual a su fotografía. Es considerado el fotógrafo de La Movida Madrileña a la que tanta referencia hace.

Pierre Gonnord deja actuar a sus modelos, se pintan; se adornan como quieren. No hay estilismo por su parte. La imagen sale fruto de una relación previa entre modelo y autor sin tiempo determinado. La precisión y una técnica impecable hacen de él un fotógrafo de miradas.

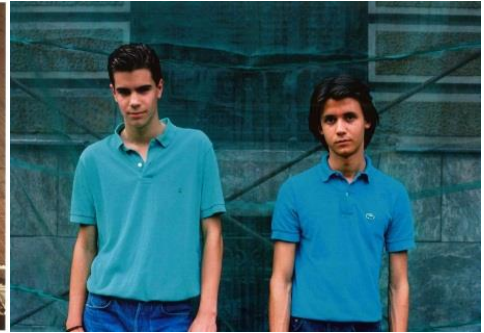
Ouka Leele, por su parte, ofrece unos retratos que se transforman con la pincelada. Son puestas en escena que producen cierta ironía y complicidad con el retratado. La minuciosidad de pintar con pincel ha cambiado a la paciencia de la pintura tableta en el ordenador.



Ouka Leele. Estética personal. Modernidad interior.



Alberto García-Alix: Estética personal.



Miguel Trillo.





PPM

Pierre Gonnord Rostros con astro.





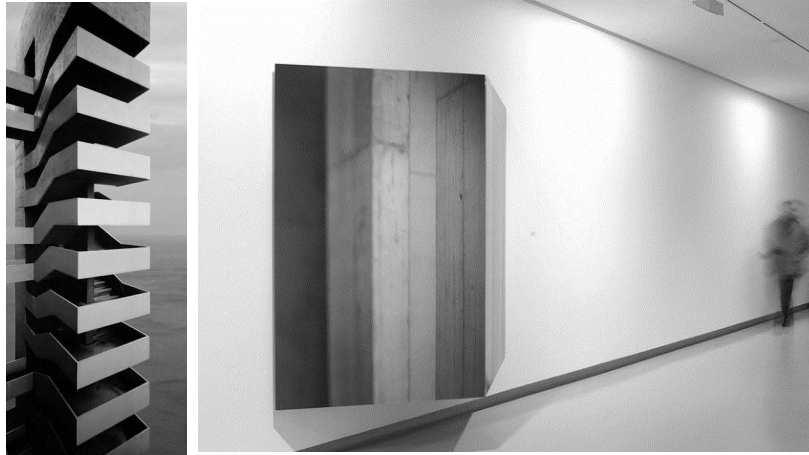
Alaska fotografiada por AGA, PPM y Miguel Trillo. Tres formas distintas de mirar a una persona.



En estado de viaje. Desde el coche. Recorridos por Madrid.



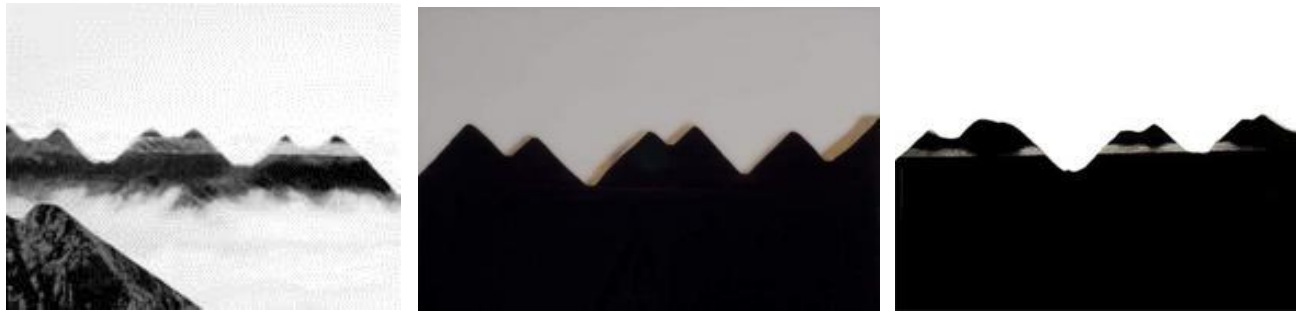
Manuel Sonseca recorre en coche el espacio urbano con una Leica a la espera de encontrar, en cualquier momento, algo cotidiano que su mirada llene de poética. Son imágenes del momento decisivo; de la inmediatez. No transmiten velocidad sino el paseo rápido del que transita por la ciudad. El b/n dota de atemporalidad a todo. El movimiento se corresponde con la emoción. No plasma la colectividad ni la multitud de las personas, acaso se observa el movimiento del cuerpo anónimo en situación de tránsito. No se ha dejado influenciar por el arte alternativo.



Aitor Ortiz.



Aitor Ortiz muestra la perfección de la técnica y la idea de construcción en las imágenes en b/n. Radicalmente contemporáneo, se apropia de todo arte anterior que le pueda enriquecer. El cambio de escala a imágenes de gran formato con proceso digital, intercambiables de carácter escultórico da una dimensión nueva de la fotografía en España. Utópico en conceptos de ciudad. Se observa una gran influencia de la escuela de Dusseldorf por la sobriedad y precisión en la técnica empleada.



Joan Fontcuberta. Brillante profesor, investigador, teórico y fotógrafo. En sus obras pone de manifiesto su carácter conceptual. Fontcuberta se apropia de ideas ya hechas: las deconstruye y vuelve a construirlas poniendo de manifiesto su gran dominio de la técnica y de las nuevas tecnologías. Quiere poner de manifiesto la manipulación de la imagen en cuanto que real ¿La fotografía es verdad? ¿Qué función tiene la imagen?

La importancia de la fotografía estriba en ir más allá del fotógrafo a la hora de establecer un diálogo con el público. Intenta provocar a través del engaño, la ironía y el humor una respuesta al espectador. Llegar al límite, a la frontera.

Sus postulados actuales están vinculados a la posfotografía. Estas teorías ya habían sido dichas por Rem Koolhaas en su magnífica conferencia sobre *El espacio basura*. Es más, su obra tiene un gran componente ideológico de carácter político.



Humberto Rivas. La duración, el silencio de edificios abandonados y la precisión técnica, hacen de esta parte de su obra los retratos de la ciudad conocida y “pateada”. Es la estética de la ruina. La casa que ha sido habitada hace soñar. La periferia se transforma en belleza.



Los espacios y lugares mentales de la memoria de **Ciuco Gutiérrez** mantienen un profundo significado muy ligado al arte *Kitsch* como fiel reflejo del pensamiento contemporáneo. No pretende agradar ni edulcorar la imagen. Transmite con sinceridad la parte cínica y engañosa del artificio al utilizar objetos de plástico y la herencia de los colores fuertes que demuestran pasión por la vida. La ironía y el ingenio permiten una mueca y un pensamiento paradójico. Por las ideas coincide perfectamente con los postulados modernos.

El *Kitsch* su esencia consiste en la sustitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar no un buen trabajo, sino un trabajo agradable: lo que más importa es el efecto.

Los fotógrafos españoles llegan con mucho retraso en el aspecto ideológico. Por ejemplo el tema de género comienzan a finales de los noventa pero gracias a ellos la fotografía ha evolucionado radicalmente en aspectos positivos. Sin embargo ya se atisba con la revista NL un contacto con otros países.

En este trabajo se ha visto el desarrollo de la capacidad creadora hasta principios del 2000. Actualmente, todos siguen trabajando en el medio; algunos han derivado al videoarte, a las instalaciones o a libros de artista.

Además, han realizado autopistas necesarias para que la juventud pueda estudiar. Fontcuberta junto con otros fotógrafos como Manolo Laguillo -único catedrático en España de Fotografía- logran incorporar la asignatura de Fotografía en la facultad de Bellas Artes de Barcelona, y, más tarde, en Madrid. Todos los artistas imparten seminarios a estudiantes y exponen en el extranjero.

Los nomadismos contemporáneos en España han recorrido muchos espacios con sus cámaras, han derivado sin rumbo. Han protagonizado comienzos divertidos, duros, subculturales y juveniles. Actualmente son profesionales con la madurez de la experiencia. No hay que olvidar que la mayoría se perdieron igual que en otros países. Estos Nomadismos son los mismos que en NY, Vancouver, Los Ángeles, Dusseldorf

La casa que habitan está despojada, sin arraigo que sustente el ambiente de un hogar. Cobra mayor importancia el edificio, la apariencia externa aunque solo se observe el esqueleto tienen empaque y evocan a soñar.

El testimonio de entrevistas personales -el metadiscurso- ha sido un factor muy importante al poder tener un testimonio vivo de lo que piensan y sienten. Unos testimonios que, en principio, resultan creíbles.

Por el contrario, los catálogos editados contienen textos muy poéticos y nada críticos con su obra; en su inmensa mayoría. Todavía es necesaria una distancia temporal para valorar sus trabajos con objetividad.

Conclusiones

Con la invención de la fotografía surge una nueva forma de mirar vinculada a la ciudad. Esta nueva manera de mirar coexiste con la modernidad, la ciudad urbana y los movimientos artísticos del momento; principalmente con los relacionados con un fondo utópico-romántico que subyace en el recorrido del tiempo.

La primera forma de mirar fue experimental, justo desde las ventanas del estudio del inventor Joseph-Nicéphore Niépce; Vista desde la ventana en Le Gras en 1826 con una exposición de la cámara de entre 8 y 10 horas (primera fotografía del mundo). Otra imagen es la tomada en 1839 por Louis Daguerre desde el tercer piso de una casa en Boulevard du Temple en París, con una exposición aproximada de 10 minutos (primera fotografía donde aparece una persona humana). La primera imagen muestra casas y la hoja de la ventana de su estudio, mientras que en la imagen de Daguerre se puede ver un bulevar en el que solamente aparece una persona que no se movió en 10 minutos.

Se puede afirmar que la fotografía nace en la ciudad con rasgos de urbe.

La ciudad de París en el siglo XX es el marco donde se desarrollan, junto con la ciudad de New York, las vanguardias artísticas más radicales del arte. Tanto el movimiento Dada, con su negación al arte; los surrealistas, con su afirmación a través de la libertad; y la Internacional Situacionista (IS), con las utópicas teorías de la ciudad vinculadas a los estados afectivos del hombre, buscan un tipo de felicidad que les cure del desencanto, la insatisfacción y el horror de las guerras pasadas. La IS intenta además poner por obra todo un proyecto relacionado con el Homo ludens, de Huizinga.

"A través de Dada se produce el paso desde la representación de la ciudad del futuro, hasta el del habitar la ciudad de la banalidad."⁵⁴⁷

"La ciudad dadaísta es una ciudad de la banalidad que ha abandonado todas las utopías hiper-tecnológicas del futurismo."⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Careri, Francesco (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 20.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 73.

La obra de Charles Baudelaire, sus “miradas de paseante” urbano, sigue vigente a lo largo de todo el siglo XX, así como su reivindicación de lo “moderno”, concepto clave para la configuración de la poeticidad contemporánea:

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”.⁵⁴⁹

No obstante, de estas dos mitades señaladas por Baudelaire, la contemporaneidad ha privilegiado la primera. La Modernidad, plasmada fundamentalmente en el Estilo Internacional,⁵⁵⁰ barrunta la idea de crear una ciudad saludable, funcional y cómoda para el hombre. Postulado en el que Le Corbusier puso todo su empeño.

“La Ciudad está hecha para la liberación de la persona humana y para que pueda realizarse. La ciudad material, la ciudad edificada deberá estar, pues, equipada de tal manera que facilite esta liberación en las mejores condiciones posibles, dados el lugar, la época y la raza.”⁵⁵¹

También Heidegger, en el año 1951, manifiesta su preocupación por la construcción de ciudades después de la II Guerra Mundial. La idea de “aprender a habitar” es sinónimo del “construir”, y esta hace retornar a la esencia del hombre que habita la casa.

“¿Qué significa entonces construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a “construir”; bauen, significa “habitar”. Esto quiere decir: permanecer, residir.”⁵⁵²

⁵⁴⁹ Baudelaire, Charles (2004). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Edición Antonio Pizza y Daniel Aragón, Colección de arquitectura nº 30, p. 92. Cfr. *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*. (Javier del Prado y José Antonio Millán ed.). (J. d. Millán, Ed., & J. d. Millán, Trad.). Madrid: Espasa Calpe.

⁵⁵⁰ El *Estilo Internacional* es un tipo de arquitectura moderna que se encuadra por una forma de proyectar universal rechazando todo tipo de regionalismos y adornos decorativos. Estuvo impulsado por un grupo de arquitectos entre los que se encuentran Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, entre otros. Su carácter es funcional, dominan las formas geométricas, el ángulo ortogonal, las superficies lisas. Como materiales innovadores utilizan el acero laminado, el cristal plano y el hormigón armado. Su propuesta urbanística fue crear una ciudad ideal, urbanizada y habitable.

⁵⁵¹ Le Corbusier (1999). *La casa de los hombres*. Barcelona: Apóstrofe, p. 26.

⁵⁵² Heidegger, Martin (1994). *Construir, habitar, pensar*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal.

Dentro de la Modernidad, en 1957, nace en París la Internacional Situacionista. Movimiento artístico de carácter radical que vincula todas sus teorías al hombre en la ciudad. Sus postulados son en el fondo los mismos que los de Le Corbusier dichos desde un punto de vista marxista.

Uno de sus primeros objetivos es construir y diseñar la Nueva Babilonia una ciudad nómada con espacios habitables cubiertos donde se pueda circular sin necesidad de cubrirse creada por el arquitecto Constant Nieuwenhuys (Holanda, 1920). Las maquetas del proyecto, al igual que su pensamiento, tienen gran influencia en arquitectos de vanguardia, entre los que se encuentran Rem Koolhaas, creador del grupo OMA, con su influyente conferencia "Junkspace" (Espacio basura)⁵⁵³; así como el español Eduardo Arroyo.

La descripción de Nueva Babilonia es tan etérea como pasional y utópica. Nueva Babilonia constituye una deriva constante; es un espacio dinámico en el que la actividad primaria es la construcción de situaciones. Es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneamente vividos para transformarlos y dotarlos de una calidad pasional superior.

"Nueva Babilonia no se detiene en ningún lugar -porque la tierra es redonda-, no conoce fronteras -porque ya no hay economías nacionales-, ni colectividades -porque la humanidad es fluctuante. Cualquier lugar es accesible a cada uno y a todos. Todo el Planeta se convierte en la casa de los habitantes de la Tierra. Cada uno cambia de lugar cuando lo desea. La vida es un viaje sin final a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada vez parece diferente."⁵⁵⁴

En el caso de Nueva Babilonia, lo que realmente libera al individuo es la búsqueda de la libertad, no la libertad en sí misma; es el proceso más que el fin. Por lo tanto, lo realmente novedoso del término ideado por Constant es la invención ininterrumpida, la invención como modo de vida y como salvación para el ser humano; como única actividad posible.

⁵⁵³ Koolhaas, Rem. *Junkspace*, en *October*, 100 (*Obsolescence. A special Issue*), junio de 2002, pp. 175-190. Versión publicada en la colección GGmínima, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007. Trad. Jorge Sáinz.

⁵⁵⁴ Constant, Nieuwenhuys. "New Babylon" (1974). Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, pp. 150-151.

“En una comunidad fluctuante, sin una base fija, los contactos sólo se pueden mantener a través de telecomunicación intensa,” escribió él en 1974, mucho antes que iPhones y GPS. “Con respecto a las telecomunicaciones, no sólo, o principalmente, sirve a los intereses de tipo prácticos. Está al servicio de la actividad lúdica, es una forma de jugar.”⁵⁵⁵

Nueva Babilonia resulta tan utópica como la ciudad funcional de Le Corbusier, con una diferencia: Nueva Babilonia no es una ciudad, no es realmente un constructo físico terminado; es, en realidad, un proceso interminable de cambio, creación, construcción y destrucción lúdicos. En este constructo no hay un objetivo final (llegar antes, llegar mejor, ir rápido, vivir cómodo...); el proceso es el objetivo en sí mismo, inacabable, infinito, como la capacidad creadora del homo ludens en su búsqueda constante de la felicidad del homo gaudens.

La Nueva Babilonia es un avance de la tecnología móvil que actualmente se vive. Constant se adelanta al espacio virtual, que es el lugar más apropiado por sus características para poder diseñar espacios y programas que puedan servir en su proyecto global y colectivo. Los edificios inteligentes, las casas interactivas que pueden cambiar el color de la luz al antojo del residente existen y los juegos dominan el espacio virtual.

El grave problema del urbanismo ha sido tratar de resolver los problemas sociales de un modo aislado o fragmentado. De esa forma, todo se reduce al estudio práctico de la vivienda y de la circulación. Sin embargo, la solución de Constant supone un estudio global del hábitat metropolitano, una solución lúdica en la organización de la vida. Nueva Babilonia se concebía como el sistema global, donde el homo ludens, en el puro proceso, alcanzaría la libertad plena y más primitiva.

En ningún lugar se menciona la pasión, la capacidad del ser humano, que es eminentemente “faber” en este caso, para redescubrir situaciones empleando como *playground* el entorno físico que le rodea. La ciudad es un objeto terminado, entregado como hábitat quizá ampliable, pero inmutable.

⁵⁵⁵ *Hacia las ciudades libres de autos. Cinco puentes que vale la pena compartir.* En X Congreso Internacional (5-9 de septiembre, 2011). Recuperado (03.09.2012) en <http://carfree.mx/mx/?p=576>

La IS aporta nuevos conceptos, y sus frutos están presentes en todas las materias alternativas del arte actual como son:

- El concepto subjetivo de "situación" como fragmentación de un todo.
- La incorporación de palabras y acciones, completamente asimiladas al vocabulario actual como son: "las derivas", "los laberintos", "el nomadismo", "los juegos de la pasión" y "la psicogeografía", entre otras. Muchos de estos términos han perdido hoy el significado definido por sus creadores; y ha ampliado, sin duda, los marcos conceptuales y sensibles de la experiencia artística posterior.
- La aniquilación del concepto utilitarista de persona (como homo faber) y surgimiento del supuesto homo ludens, de Huizinga.
- El concepto de utopía, equiparado al amor apasionado a la vida.
- El no-arte, como respuesta al arte comercial de galerías y subastas.
- La estética de la derrota.
- La superación, como concepto universal e imperativo, de carácter absoluto.
- La crítica del artificio en el mundo como sociedad del espectáculo.
- La deriva como circulación no es ya tanto un factor mensurable que forma parte de una ecuación racional: es un placer pasional y divertido que supone la representación conmovedora de una suma de posibilidades.

La deriva, cuyo antecedente más inmediato lo encontramos en el deambular surrealista, supone un nuevo concepto de investigación espacial y conceptual del entorno urbano. Un modo de investigación basado en el vagabundeo, en el paseo sin rumbo predeterminado y liberado de toda necesidad práctica. Tan solo está fundamentado en las emociones y sentimientos que el espectador era capaz de percibir a través de los numerosos ambientes que éste recorre.

"La deriva se representa como una técnica de paso sin interrupción a través de ambientes variados."⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Debord, Guy-Ernest (1956). *Teoría de la deriva*. PRE- IS Les lèvres Nues, nº 8. Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)/Actar, p. 22.

Por una parte, queda claro, a través de los llamados protofotógrafos, la admiración que provoca el “descubrimiento” de una imagen que surge de un soporte, aparentemente, sin imagen. La belleza de esta fue el detonante para seguir investigando; y ardientemente buscaron su permanencia.

Resulta muy distinta la “invención” fotográfica que surge fruto de una búsqueda constante por intentar paliar la falta de habilidad en el dibujo de investigadores y científicos. Pero esto nada tiene que ver con el desarrollo del género fotográfico. Sin embargo, los inventores Niépce, Talbot y Daguerre sí desearon y pusieron todos los medios para conseguirla. Ellos abren un medio más para los espacios discursivos más allá de lo artístico. No consiste solo en captar la belleza y la estética, sino en el reportaje (el viaje, el archivo o el científico). De este modo, la fotografía será lo que haga el fotógrafo con la técnica fotográfica. El fotógrafo con ella.

¿Qué es la fotografía? definir la fotografía es algo casi imposible de clasificar. Posee un carácter polifónico al depender del punto de vista que se quiera describir.; ya sea desde el origen, desde el punto de vista técnico o el semántico. También, puede ser entendida como “memoria”, como “índice” o se puede definir al realizar una lectura de teóricos y artistas relevantes en este ámbito.

- Las notas esenciales de la fotografía son aquellas características que la dotan de existencia. Huella, índice, espacio, luz y tiempo. Estos cinco conceptos de aparente simplicidad adquieren un desarrollo complejo al profundizar en ellos y establecer relaciones y diferencias en los distintos entornos artísticos.

-El collage y el fotomontaje son muy utilizados en el último tercio del siglo XX, adquiriendo nuevos significados. Así, el término “espaciamento” se da en los collages fotográficos, y es lo que provoca los puntos de vista múltiples y simultáneos en una obra. Queda claro entonces, el concepto de “fragmentación”, incluso, el de “secuencia” en una misma obra.

-El marco establece una diferencia entre lo que se observa y selecciona de forma natural de la realidad, y el marco del aparato fotográfico que establece la combinación de un concepto significado y una imagen significativa componiendo una entidad lingüística.

-El término “suplemento” viene dado por el hecho de la precisión y exactitud que posee una máquina industrial. Si la mirada humana es más imperfecta, la tecnología mecánica añade el “suplemento” que aumenta más

posibilidades asociativas sobre la visión. Esta permite mirar, medir y encuadrar con verdadera exactitud. El artista Moholy-Nagy lo llamó Nueva visión.

-También hace su aparición el noema "esto-ha-sido", el studium y el punctum, reivindicados estos por Barthes. El punctum establece el significado afectivo de la imagen, dando una prioridad intelectual al receptor; es algo que le hiere emocionalmente.

-El desdoblamiento se evita haciendo fotogramas directos o evitando cualquier intervención del fotógrafo; algo que resulta imposible. Cabe ser lo más objetivo posible dentro de la subjetividad del sujeto. Utilizar el objetivo adecuado y no deformar la imagen con tiempos de obturación proporcionales. La fotografía es una marca o señal=huella=índice.

-Una imagen tiene "aura" cuando se da una relación entre tres componentes: el creador, el técnico y el cultural. La obra está hecha para ser vista; algo que siempre depende de la capacidad del espectador de saber levantar la mirada y reconocer que lo mirado es arte. El aquí-ahora de una imagen es lo que constituye la autenticidad de la obra; es decir su huella. El redoblado es la copia del original. El registro del fragmento preciso de la realidad de la huella.

-Las coordenadas esenciales en la fotografía son: espacio, tiempo y luz. El espacio viene determinado por el marco y el lugar seleccionado por el artista. A su vez, tiene que comprobar si el espacio puede proporcionar luz y, por último, el tiempo que tarda en dejar su huella.

-Entonces, el tiempo, como definición, también se amplía. El instante decisivo, la duración, el tiempo expandido, tiempo alargado y nómada (imaginación y memoria del espectador), tiempo comprimido (en la imagen real).

Cómo habitan la ciudad. Qué dicen de la ciudad artistas internacionales de la imagen.

- De los artistas estudiados Marta Rosler, Sophie Calle, Philip-Lorca di Corcia, James Casebere, Jew Wall, Cindy Sherman, Thomas Struff, Barbara Kruger, Thomas Ruff, Michael Wesely, Nan Goldin, Hiroshi Sugimoto, Andreas Gursky, se deduce que la influencia de los postulados recorridos por los movimientos artísticos de las Vanguardias, como Dada, el Surrealismo, el Constructivismo y la Internacional Situacionista, se aplican como fracción de una enseñanza que forma parte de la Historia del Arte Contemporáneo. De esta forma, sus trazados estéticos preocupados por cuestiones formales, dan paso a una actitud artística más abierta y menos dogmática.

En efecto, durante estas décadas se produce una mayor interrelación entre arte y vida, y con ello una preocupación, en la herencia de Baudelaire, por reivindicar lo cotidiano, la poética de lo personal, el paisaje de lo íntimo y los planteamientos documentales no convencionales. En este contexto artístico e histórico la fotografía se convierte en una herramienta idónea y cada autor escoge lo que mejor se adecua a sus inquietudes intelectuales y estéticas.

-Se advierte en todos ellos una excelente formación técnica y artística correspondiente a su época. Todos poseen estudios en la materia fotográfica que implican modos de trabajo profesionales. Valoran y cuidan su trabajo.

-Utilizan el concepto genuino de "archivo"- y no de museo- para clasificar sus trabajos: unos por series, otros por temas, otros por orden cronológico.

- Un tema de gran resonancia es la incorporación de la mujer en el ámbito artístico de manera autónoma. En todas las artistas existe -con mayor o menor radicalidad- una protección de la equiparación de sus derechos y una denuncia hacia su manipulación como "objeto publicitario de consumo". Utilizan el collage o fotomontaje como técnica deconstructivista. Los conceptos simulacro, ideología y poder están presente en sus obras. Las primeras feministas en proclamarlo son las norteamericanas.

- El concepto de “vida cotidiana” se ve transgredido por un desenfoque hacia lo sórdido del mundo, siendo en este caso las drogas, el sexo explícito, los problemas de género, la vida salvaje y caótica... De ahí, que ciertas fotografías produzcan gran repugnancia.

Estas obras, recogen los verbos negativos como romper, cortar, salpicar sobre materiales perecederos, pobres y reciclables. Así mismo, los autores de dichas obras afirman la oportunidad de exteriorizar de forma brutal estados anímicos del hombre. Sin embargo, en otras, consiguen apelar al espectador con imágenes de gran belleza. Para otros, se traduce en una contemplación aséptica de lo que se ve, evitando cualquier implicación personal. La orientación negativa de dichas obras, no implica que el resto de sus obras produzcan el mismo efecto. Otros artistas consiguen captar al hombre en su vida cotidiana a través de instantes. Por un lado, en la calle con las imágenes de personajes anónimos y solitarios en “no lugares”. Por otro, con personajes anónimos en los entornos monumentales o museos; o también lo realizan en el tránsito por hoteles, de forma ficticia e inventando historias en algunos casos creíbles.

La arquitectura de los edificios, su significado o proceso de construcción es el “tiempo detenido”. Parece, en cierto sentido, una contradicción hacia la sociedad de consumo, caracterizada por la rapidez del instante, en otros casos bajo un aparente disfraz de belleza plástica se esconden angustias existenciales.

Jeff Wall es sin lugar a dudas un fotógrafo de referencia en el último tercio del siglo XX, tanto por su aportación teórica, que entronca la fotografía con la historia del arte y la literatura, como por sus prácticas artísticas. Éstas parten de la reflexión de las actitudes cotidianas de las personas. El resultado son imágenes de gran formato en cajas de luz que ofrecen gran impacto por la precisión técnica y su significado tan elaborado al estilo de los primitivos flamencos. La comprensión de la obra es difícil si no se conoce al autor y su discurso. Todas cuentan una historia.

Los autores americanos son amantes de la vida moderna y la vida cotidiana en sus ciudades. La mayoría, comienzan bajando el pedestal del arte en su obra para mezclarse con la multitud “arte en la calle”. Así, utilizan alternativas descentralizadas, frágiles y transgresoras donde los sentidos se van activando de forma que capten directamente universos del subsuelo en gran profundidad. Más tarde, terminan exponiendo en museos y salas de exposiciones, pues es en ellos donde acontece una forma visual de conocer el mundo.

La vertiente europea goza de entrada de gran nivel; la vida moderna y cotidiana se da sin necesidad de provocar situaciones. Existe una profundidad mayor.

Cómo habitan la ciudad. Qué dicen de la ciudad artistas españoles de la imagen

- Los nuevos comportamientos artísticos vienen dados por la introducción del arte de acción, el performance y el arte conceptual. De escasa acogida mediática en España aunque posee a nivel internacional una representación de los mejores artistas de esta tendencia. Teniendo como precursores las acciones del grupo dada, los surrealistas, fluxus, situacionistas. Este, privilegia el factor "presencia" sobre la fotografía que se queda en un segundo plano.

A través de este movimiento surge la nueva fotografía de creación que consiste en romper con todo lo establecido con el fin de crear nuevos conceptos e ideas.

Las tendencias internacionales llegan con retraso en el aspecto ideológico respecto a países como Estados Unidos, Alemania, Francia y Canadá. De este modo, las teorías posmodernas, el arte contemporáneo y la temática del género comienzan a finales de los 90 pero, gracias a ellos, la fotografía evoluciona en aspectos positivos como son la creatividad, el tratamiento del color, la forma de enmarcar... Sin embargo ya se atisba con la revista Nueva Lente un contacto con otros países y como por ósmosis e intuición aprehenden de las tendencias internacionales.

- El punto de inflexión se produce con la nueva revista de creación Nueva Lente (1971-1983) dirigida, en diferentes periodos, por Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda y Carlos Serrano. Esta publicación, provocativa y radical, rompe con todo el estatismo anterior de carácter pictorialista y documental. Según el doctor Mira, tiene cuatro periodos. El ecléctico, pensado como "revolución divertida"; el segundo, neosurrealista y de carácter experimental, muy relacionado con la comunicación; un tercero, igual que el primero pero menos intenso; y por último, el cuarto, completamente amateur.

La revista sirve para aglutinar a personas inquietas que pretenden experimentar y aprender. Consideran la fotografía como acto artístico individual en el que predomina más la idea y el proceso que la técnica. Algunos conceptos importantes en la revista serán la banalidad, el absurdo, la originalidad, el reconocimiento y la ambigüedad. De esta forma, se va formando un nuevo modelo estético; aunque no todos encajan.

- En Madrid surge La Movida. Ésta se puede definir, en sentido amplio, como el fruto de encuentros juveniles de distinta índole articulados por la música y registrada por la fotografía de distintos artistas entre los años 1978 y 1985. Todo esto se produce en un ambiente de cambio socio-político que comprende varios rasgos fundamentales: el rechazo del compromiso político de izquierdas, la aparición de nuevos referentes culturales y la adopción de nuevas prácticas y estrategias centradas en el uso de los medios de comunicación y las industrias culturales. En algunos de estos artistas se descubren influencias del Arte Pop.

Estas características se dan en la ciudad, donde se establecen distintos puntos de encuentro que son, por un lado, los estudios de los artistas donde "todo vale". Por otro lado, más general y de carácter público culto, están el Círculo de Bellas Artes, la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, la galería de Fernando Vijande, la galería Moriarty y la galería Spectrum; esta última en Barcelona⁵⁵⁷ También forman parte de este nuevo ambiente las salas de conciertos como Rock-ola, el Penta, Vía Láctea o bares como la Bobia, en el Rastro, o Manuela Malasaña, entre otros. En definitiva, realizan recorridos donde el centro psicogeográfico es el estudio de los artistas. Allí realizan actividades fotográficas y otras de carácter lúdico, para luego salir a la calle y recorrer otras zonas de ocio. Realizan derivas sin proponérselo, también deambulan por las calles, fundamentalmente, por la noche. Estos recorridos se pueden dibujar y seguir en un mapa de Madrid.

Miguel Trillo, Pablo Pérez Mínguez y Ouka Leele realizan viajes a Londres, Nueva York...; para hacer portadas de discos y asistir a conciertos. No necesitan mapas, ni tienen intención de realizar dibujos porque los fotógrafos lo que dejan como memoria para otros es la huella (en este caso físico-químico) de haber estado allí en ese momento dado. Son testigos privilegiados de instantes inolvidables, de periodos de su vida y de la historia.

Una característica de esta generación es la diversidad y la individualidad. Apuestan por reflejar la realidad bajo una multitud de puntos de vista que conforman una visión fragmentada y subjetiva del mundo. Es imposible agrupar y unificar algún criterio relacionado con estilos.

⁵⁵⁷ En 1973 abre sus puertas la galería *Spectrum* (Barcelona), en 1974 lo hizo la *Photogalería* (Madrid), en 1977, la galería *Spectrum* (Zaragoza); en 1978, la sala *Procés* (Barcelona); en 1981, la *Fotogalería Forum* (Tarragona); y al año siguiente abre sus puertas *Visor Centre Fotogràfic* (Valencia).

Una de las características comunes, con mayor o menor intensidad en cada artista, es la búsqueda del homo ludens. Expresiones como “vale todo”, “pura vida”, “todo/nada”, “cultura optimista”, “lo peor ha pasado” y “la vida es un juego” son un canto a la vida que rompe con los modos y costumbres de lo cotidiano, favoreciendo así la cultura del exceso y la provocación. Este es el caso de los fotógrafos que vivieron La Movida: Pablo Pérez Mínguez, Alberto García-Alix, Miguel Trillo y, menos radical, Ouka Leele. Sin embargo, no participarán de esta cultura de la provocación ni Aitor Ortiz, ni Pierre Gonnord, ni Joan Fontcuberta; tampoco Manuel Sonseca, Ciuco Gutiérrez y Humberto Rivas; los cuales optan por otros modos de aprendizaje y expresión. He aquí la demostración de que los fotógrafos eligen su propia trayectoria aunque no esté en la vorágine de moda.

- A la vista de su obra y en contestación a la pregunta qué es la fotografía realizada en las entrevistas se puede describir de la siguiente manera: Al margen de la técnica, que es completamente necesaria para conseguir lo que se quiere⁵⁵⁸, la fotografía nace de un estado interior, de una necesidad de expresar y comunicar a los demás la reflexión personal que se tiene del mundo, tanto desde el interior de un pensamiento como desde el punto de vista personal de una imagen real. Además, posee un estado emocional muy importante aunque no necesario. No nace de una imagen fascinante o de cierta afición a tomar la cámara.

Una de sus características es su ambigüedad que se pone de manifiesto por su función tanto en el ámbito profesional, como en el creativo y en el orden social. No hay que olvidar que la fotografía en este periodo funciona como híbrido en el mundo del arte al penetrar y empapar todas las disciplinas.

- Es una generación bisagra en la que todos comienzan con cámaras analógicas y a mediados de los 90 algunos pasan a utilizar cámaras digitales. Otros, continúan con las analógicas; entre ellos Alberto García-Alix, Manuel Sonseca y Humberto Rivas (fallecido en 2009). Bien se puede llamar a estos artis-

⁵⁵⁸ Una de las pruebas de que la fotografía pueda ser Arte es su calidad. A esto Jeff Wall contesta en una entrevista: “La prueba siempre será la calidad del arte, por lo menos dentro de las formas canónicas. (...). Nada podrá ser relevante si falta la calidad artística. Es la calidad la que revela todo lo demás.” Osborne, Peter (2010): *El arte más allá de la estética*, Murcia: CENDEAC, pp. 429-430.

tas “los fotógrafos del paso de la fotografía sólida a la líquida”. Aunque sea una mínima representación y el tema de estudio esté centrado en la ciudad, sería válida porque el cambio es mundial.

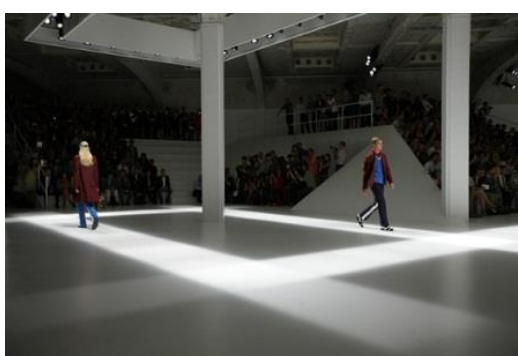
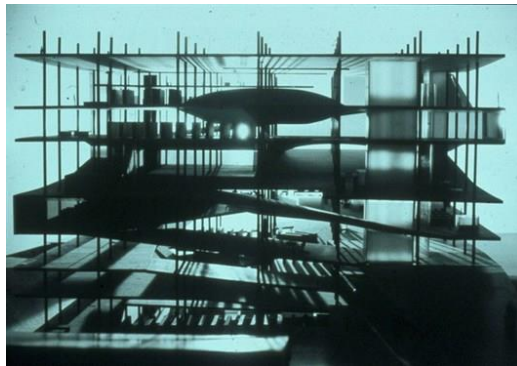
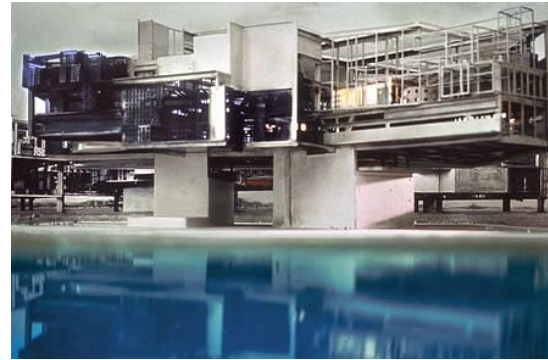
-El retrato/autorretrato urbanos ocupan un lugar muy destacado; en ellos no hay parecidos, ni estilos, salvo el de su propio autor. Los retratos son como los autores y fotografían desde la emoción: tanto a personajes famosos, como anónimos. En los títulos de las imágenes ponen el nombre de pila. No se da la disolución del sujeto.

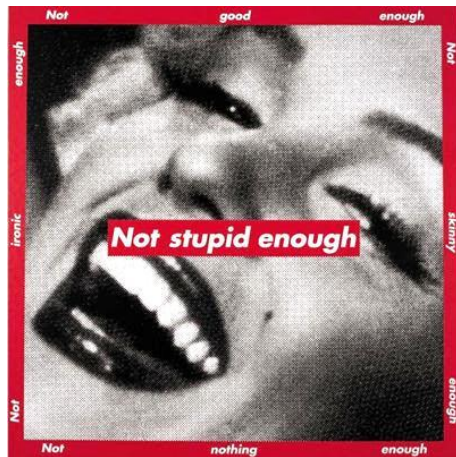
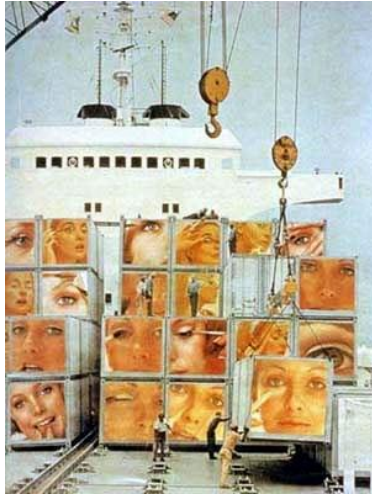
-La casa que habitan está despojada, sin arraigo que sustente el ambiente de un hogar como comenta Heidegger. Cobra mayor importancia el edificio, la apariencia externa aunque solo se observe el esqueleto, tienen empaque y evocan a soñar su pasado. Rotundas, exquisitas y limpias resultan las fotos de Humberto Rivas por la forma de encuadrarlas. El resto de arquitectura que manifiestan son lugares que forman parte del detritus de la ciudad o de zonas periféricas (Alberto García-Alix y, Miguel Trillo). En otros casos la ciudad se manifiesta a través de los rostros (Pablo Pérez Mínguez, Pierre Gonnord, Alberto García-Alix, Ouka Leele). También la ciudad más conocida por sus hitos (Manuel Sonseca), por sus mitos (Ouka Leele), o por los espacios mentales como una Nueva Ciudad (Aitor Ortiz).

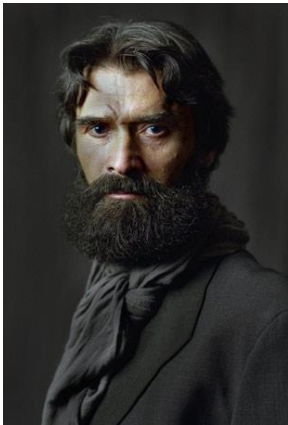
-Urbanos, modernos y posmodernos; los artistas estudiados en el trabajo de investigación se identifican en su mayoría, por el carácter autodidacta y creativo de los mismos. Han sido influidos por ósmosis de las corrientes del arte del momento; principalmente del Arte Pop americano, también de las corrientes alemanas, entre otras. Actualmente son profesionales con la madurez de la experiencia vivida.

-El metadiscurso fotográfico puede ser el mejor medio para comprender la obra de los autores, siempre que el receptor esté a su altura y haya comunicación. De esta forma, la prueba de entrevistas personales ha sido un factor decisivo en este trabajo, al poseer un testimonio vivo de lo que piensan y sienten los protagonistas. Su cordialidad y sencillez, tanto como la facilidad que he tenido de poder entrevistarles, han llamado profundamente mi atención. Todos, tan distintos, poseen unos rasgos comunes como es su disponibilidad y profesionalidad. Otro rasgo genuino de la mayoría de los artistas es la relación de camaradería que mantienen entre ellos sin tener nada en común.

En el desarrollo de este trabajo de investigación me encuentro con la dificultad de contar con un número reducido de catálogos editados, además, todos ellos con textos muy poéticos pero carentes de contenido crítico exceptuando a Alberto García-Alix. Considero que todavía es necesaria una distancia temporal para valorar sus trabajos con mayor objetividad y veracidad. También la abundancia de numerosos pseudocríticos de arte contaminados por todas las tendencias que más que aclarar confunden en esta aldea global donde todo vale y nadie dice nada.







Bibliografía. Índice.

I.- Bibliografía general: libros, revistas y diccionarios

II.- Bibliografía específica de fotografía y catálogos individuales de artistas

Artículos de prensa

III.- Filmografía

Cortometrajes de obras de artistas en distintos canales

Directores de Cine en relación con la ciudad.

Nacional

Internacional

Cine Situacionista: Guy Debord

IV.- Webgrafía de artistas españoles

BIBLIOGRAFÍA

I.- Bibliografía General

Libros, Revistas y Diccionarios

Ábalos, I. (2011). *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ábalos, I.; Herreros, J. (1999). *Natural Artificial*. Madrid: LMI.

Allan Poe, E. (1999). *Cuentos, I*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza.

Albertazzi, L. (2002). "En el umbral del siglo XXI es necesario erigir un Museo de los Accidentes". *Exit Book*, nº 1, pp. 10-12.

Álvarez Yágües, J. (1996). *Michel Foucault. Verdad, poder, subjetividad: la modernidad cuestionada*. Madrid: Ediciones pedagógicas.

Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste.

Aragon, Louis (1925). "Idées", *La Rêvolution Surréaliste*, nº abril.

Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos. (2010). Madrid, España: Fundación Walter Benjamin.

Argan, G. C. (1988). *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.

Arroyo, E. (1999). *Al otro lado del espejo: escuela infantil en Sondika*. Madrid: Fisuras.

(2001). "Arquitectura española: En proceso II", *El Croquis*, nº 106-107.

Ashton, D. (1988). *La escuela de Nueva York*. Madrid: Cátedra.

Ashton, D. (2001). *Una fábula del arte moderno*. (J. G. Montes, Trad.) Madrid: Turner Publicaciones.

Ashton, D. (2008). *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*. (N. D. Alegría, Trad.) Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.

Augé, M. (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

- Aumnot, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Auster, P. (1996). *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama.
- Azúa, F. (1991). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela.
- (1999). *La invención de Caín*. Madrid: Alfaguara.
- Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries du repos*. París: José Corti.
- (2004). *La poética del espacio*. (E.d. Champourcin, Trad.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Ballesteros, J. (1989). *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Tecnos.
- Banksy. (2006). *Wall and Piece*. London: Random House group Limited.
- Baudelaire, Ch. (1986). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. (J. A. Alba, Ed., & J. A. Alba, Trad.) Madrid: Cátedra (Letras Universales).
- (2000). *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical* (J. d. Millán, Ed., & J. d. Millán, Trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- (2004). *El pintor de la vida moderna*. (J. L. Albadalejo, Ed., & A. Saavedra, Trad.) Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Baudrillard, J. (1986). *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-textos.
- Barthes, R. (2009). *Mitologías*. (H. Schucler, Trad.) Madrid: Siglo XXI.
- (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benevolo, L. (1987). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1997). *Diseño de la ciudad*. En tomo I: *La descripción del ambiente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1997). *Diseño de la ciudad*. En tomo V: *El arte y la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1987). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

(2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Primera redacción). Traducción española de Alfredo Brotons en *Obras I, 2*. Madrid: Abada.

(2008). *Los pasajes. Obra de los pasajes*. (1ª ed.). Juan Barja (trad.). Madrid: Abada

(1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.

(1998). *Poesía y capitalismo*. En *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

(2008). *Sobre algunos motivos en Baudelaire. Obras I, 2*. Madrid: Abada.

(2010). *Constelaciones* (Cat. exposición). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

(2010). *Imágenes que piensan*. (Obras, IV, 1). Jorge Navarro Pérez (trad.). Madrid: Abada.

Bentham, J. (1989). *El panóptico*. Madrid: La Piqueta.

Berger, J. (2000). *Fotocopias*. Madrid: Alfaguara.

(2004). *El tamaño de una bolsa* (2ª Ed.). (P. Vázquez, Trad.). Madrid: Taurus Pensamiento.

(2004, Febrero-Marzo). Nada más que eso. *Arte y Parte*, nº 49, pp. 16-25.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.

Beuys, J. (1994). *Joseph Beuys*. (Cat. Expo.). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bluchardt, T. (1982). *Símbolos*. Barcelona: José de Olañeta.

Borges, J. L. (2002). *Antología poética 1923-1977*. Madrid: Alianza Editorial.

(1968). *Obras completas*. (Vol. 2). Buenos Aires: Ed. Emecé.

(1960). *El Hacedor*. (1ª ed.). Buenos Aires: Ed. Emecé.

Bozal, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.

- Breton, A.; Piranaud, A. (1952). *André Breton*. París: Gallimard.
- Buchloh, B. H. D. (2004) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*.
(del Olmo, C. y Rendueles, C. , Trad.). Madrid: Akal.
- Bruno, F. (2005). “Walter Benjamin. Notas sobre los cuadros Parisinos de Baudelaire”. *Boletín de Estética*, nº 2.
- Burckhardt, T. (2000). *El espejo del intelecto*. (Esteve Serra, Trad.). Barcelona: José de Olañeta.
- Caballero Guiral, J (2002). *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Bretón*.
Castellón de la Plana: Publications de la Universitat Jaume I.
- Cadava, E. (1997). *Words of light-Palabras de luz*: Tesis sobre la fotografía de la historia. Princeton University Press.
- Calvino, I. (1994). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Carabí, A. y Segarra, M. (Ed.) (1994). *Mujeres y Literatura*. Barcelona.
- Careri, F. (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, F. (1996, Septiembre). *Rome archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville. Teniques. Architecture*, nº 7.
- Careri, F. (2001). *Constant, Nieuwenhuys. New Babylon, una città nómade*. Turín: Testo/Imagine
- Casebere Asylum, J. (1999). (Cat. expo. 12.05 al 25. 06 de 1999). Centro Gallego de Arte Contemporánea. Xunta de Galicia.
- Castaños, E. (2003 Agosto/Septiembre). “Los orígenes del arte cibernético en España”. *Arte y Parte*, nº 46, pp.54-65.
- Castro, A. (2000, Verano). “El Laberinto de Pontevedra” (Robert Morris). *Lápiz*, nº 165, pp. 31-37.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Colección política, Universidad Nacional de Quilmas.

Castro, L. R. (2005, Primavera). "Una conversación con Eduardo Souto: la naturalidad de las cosas". *El Croquis*, nº 124.

Collins, P. (1998). *Los ideales de la arquitectura moderna*. (I. Solá-Morales, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

Cometa, M. (1996, Marzo). "Umbrales del abandono. Espacio, tiempo y paciencia en Heidegger y Peter Handke". *Debats*, nº 55, pp. 54-65.

Conord, A. (1954, Julio 6). "Construcción de tugurios". *Potlatch*, nº 3.

Constant, Nieuwenhuys. "New Babylon" (1974). Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

Constant, N. (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Mínima.

Corbeira, D. (Ed.) (2000). *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Corbusier, L. (1999). *La casa de los hombres*. Barcelona: Apóstrofe.

(2007). *Cuando las catedrales eran blancas*. Madrid: Apóstrofe.

Arquitectura en línea: Vida y obra de Le Corbusier. "Las artes constructivas, las máquinas y el hombre".

Arquitectura. Recuperado (22.06.2012) en

http://www.arquitectura.com/historia/protag/corbu/corbu_2/corbu_2.asp

Cortanze, G. (1996). *Dossier Paul Auster: la soledad del laberinto*. Barcelona: Anagrama.

Cortés, J. M. G. (2010). *La ciudad cautiva: Orden y vigilancia en el Espacio Urbano*. Madrid: Akal.

Coulanges, F. d. (1864). *La cité antique*. París: Hachette.

(2009). *La ciudad antigua*. (Fascímil Ed.). Valladolid: Maxtor.

Biografía Fustel de Coulanges de Henry Sée. Recuperado (10.06.2012) en

http://agora.qc.ca/documents_associes/Numa-Denys_Fustel_de_Coulanges

- Cray, J. (1990, Octubre). Thecniques of de observer.On vision and modernity in the Nineteenth Century. *MIT Press*.
- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, (J. C. Mielke, Trad.). Madrid: Akal.
- Cruz, A. (2004, Febrero/Marzo). "El Arte como pluralismo selectivo. Conversación con Artur Danto". *Arte y Parte*, nº 49, pp. 52-59.
- Curtis, W. J. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900* (3ª Ed.). (J. Sainz, Trad.) Londres: Pahidon Press Limited.
- Chambers, I. (1985). *Urban Rhytms: Pop Music and Popular Culture*. Londres: Paperback.
- Champeaux, G. d. (1992). *Introducción a los símbolos*. Madrid: Encuentro.
- Chatwin, B.; Gnoli, A. (2002). *La nostalgia del espacio* (J. C. Gentile Vitale, Trad.)Barcelona: Seix Barral.
- Chatwin, B. (1994). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Muchnik.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chillida, E. (2005). *Escritos*. Madrid: La Fábrica.
- Dalí, S. (1999). "Los cornudos del viejo arte moderno". *Exit*, nº5.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Micheli, M. (1987). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Debord, Guy-Ernest (1956). "Teoría de la deriva. PRE- IS" *Les lèvres Nues*, nº 8. Tomado de *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani, Actar, p.22.
- Debord, G. (1972). "Sobre la arquitectura salvaje", Post. I.S. septiembre, 1972. En *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani: Actar, pp. 152-53.
- (1955, Mayo 30). "Sobre la arquitectura y el juego". *Potlatch*, nº 20.
- (1999). *Panegyryc*. Madrid: Acuarela.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.

- (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: les Editions de Minuit.
- (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Desjardins, P. (1887, Julio). Poètes contemporains. Charles Baudelaire. *Revue Bleu*. Tomo 14, año 24.
- Diccionario ilustrado latino-español & español-latino (1964). Barcelona: Ed. VOX.
- Dols, J. (Diciembre 1991/Enero 1992). Me temo que es usted algo Kitsch. *Lápiz*, nº 82 y 83, pp.57-64.
- Domènec, F. (2001, Agosto/Septiembre/Octubre). “Fotografía y cine. Hibridaciones. Esa extraña pareja”. *Exit*, nº3, pp.16-31.
- Droste, M. (2006). *La Bauhaus 1919-1933*. Madrid: Taschen.
- Durozoi, G. (1976). *André Breton: la escritura surrealista*. Madrid: Guadarrama.
- Espedal, T. (2008). *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*. Madrid: Siruela.
- Filiasi Carcano, P. (1962, Enero). “L'esperienza della solitudine nel mondo contemporáneo”. *Sapienza*.
- Focillon, H. (1983). *La vida de las formas*. Madrid: Xarait.
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.
- Fouce Rodríguez, Héctor (2002). *El futuro ya está aquí. Música Pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. Madrid.
- Frankl, V. (1986). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- Frampton, K. (2009). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. (4ª Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Fratcelli, D. P. (2006). *La ciudad como escritura*. Bucuresti: Ed Eugenia Popeanga.
- Fried, M. (1964, otoño). “Modernist Paiting and Formal Criticism”. *The America Scholar*.
- Friedlaneder, Walter (1989). *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid: Alianza Forma.

- Friedman, Y. (2004, Enero). La ciudad. *Transfer*, nº 15.
- Fuente, S. (2002). Contra la muerte: nota sobre Gordon Matta-Clark". *Acto*. nº 1, pp. 57-66.
- Galán, I. (2002). *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*. Madrid: Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado.
- Gallero, J.L (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora.
- Gallero, J.L /Rivas, Eva (2011). *Cómo escribir de pintura sin que se note*. Madrid: Ardora.
- Garay, J. (S.F.). Ilusiones urbanas y un espacio en blanco (Artículos).
- García, M. (1993). Alberto García Alix. *Lápiz*. 98, 94-95.
- García-Álix, A. (2005, Verano). La línea de sombra. *Eñe*, 2, 109-114.
- (1988). El Canto de la tripulación- Madrid: Ed. La Tripulación.
- García Lorca, F. (1966). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Lumen.
- García, J. J. (2000). *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Trotta.
- García, R. R. (1987). *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Madrid: Cincel.
- Gasquet, J. (1978). *Conversations avec Cézanne*. París: Macula.
- Gili, J. (1999, Mayo). "En las calles" (Steve Mcqueen, Gabriel Orozco, Francis Alÿs). *Lápiz*, nº 153.
- Gombrich, E. H. (2002). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate.
- (1991). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Forma.
- (2006). *Historia del Arte contada por E. H. Gombrich*. Madrid: Debate.
- Gómez, J. J. (Coord.). (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Görner, V. (2001). "Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo". *Arte y Parte*, nº 33, pp. 23-36.

- Gorostiza, J. (2002). "Vista de la ciudad del futuro desde el pasado". *Nosferatu*, nº 34 y 35.
- Graham, D. (2009). *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna: y otros ensayos* (Vol. 13). Madrid: Siruela.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Groys, B. (1996, Octubre/Noviembre). "El Metro como Utopía". *Nueva Revista*, nº 47.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guattari, G. D. (1980). *Mil plateaux: capitalisme et schizophrénie*. París: Editions Minuit.
- Gursky, A. (2002, Junio/Julio). *Exit*, 6, 100-107.
- Gursky, Andreas y Veit Görner, Veit. "Me gusta que las cosas sigan su ritmo". *Arte y Parte* nº 33, pp. 30-31.
- Hal Foster, R. K.-A. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. (F. L. Fabian Chueca, Trad.) Madrid: Akal.
- Handke. (1996, Marzo). *Debats*, nº 55, pp.54-65.
- Harrison, Ch.; Wood, P.(1992). *Art in Theory*. Oxford: Basil Blakwell
- Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar*. (Eustaquio Barjau, trad.) Barcelona: Serbal.
- (2003). *Camino del Campo*. Barcelona: Herder Editorial.
- Heydenreich, Ludwig H. y Lotz, W. (1991). *Arquitectura en Italia 1400-1600*. Madrid: Cátedra.
- Hierro, J. (2002). *Cuaderno de Nueva York*. Madrid: Hiperión.
- Houellebecq, M. (2000). *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama.
- Horrocks, C. (2006). *Foucault para todos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Huizinga, J. (1938). *Homo ludens*. 1ª Ed.

- (1990). *Homo ludens*. París: HB.
- (2012). *Homo ludens*. (Eugenio Imaz, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Hunger, G. (1973). *La aventura dadá: ensayo, diccionario y textos escogidos* (Tristan Tzara, Prolog.). Madrid: Júcar.
- Huxley, A. (2005). *Un mundo feliz*. Barcelona: Mondadori.
- Innerarity, D. (1990). *Dialéctica de la modernidad*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Isou, I. (1975). *Critique de Mahomet et du Coran suivie de Note supplémentaire sur Mahomet et le Coran et de Critique des dirigeants actuels de l'Etat d'Istael*. Ed. CICK-Broutin.
- Ito, T. (2001-2005). (Monográfico). *El Croquis*, 123.
- (2006). *Arquitectura de los límites difusos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- James, H. (1949). *El Rincón Feliz*. Buenos Aires: Emecé.
- Jeffrey, I. (1984). *Landscape*. London: Thames & Hudson.
- Jenkins, B. (2011). *Gordon Matta-Clark: Conical Interset*. Londres: Afterall Books.
- Jones, J. (2002). "My 15 minutes. Our interviews with Warhol's friends and collaborators continue with John Cale, who Lou Reed formed the Velvet Underground". *The Guardian*. Nº 12- febrero. Reino Unido.
- Karasik, P. (2005). *Ciudad de cristal*. Barcelona: Anagrama.
- Koolhaas, R. (2000, Mayo). "Junkspace", *A+U*. Tokio: A+U Publishing.
- (2008). *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Mínima.
- (2011). *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Mínima.
- (2011). *Grandeza, o el problema de la talla*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Mínima.
- (2012) Delirio de Nueva York. (1ª Ed. 6ª tirada) Barcelona: Gustavo Gili.
- Junkspace, en *October*, nº100 (Obsolescence. A special Issue), junio de 2002, pp. 175-190.

- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Labrada, M. A. (1992). *Sobre la razón poética*. Pamplona: Eunsa.
- Laguillo, M. (1991). Humberto Rivas: entre dos generaciones. *Photovisión*, nº 2.
- Lechado, J. M. (2005). *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba
- Lemagny, J.C.(1992). *L 'Ombre et le temps*. París: Nathan.
- Lemagny, J.C.; Rouillé, A. (1986). *Historie de la Photographie*. París: Bordas.
- Lemagny, J. C., & Rouillé, A. (1998). *Histoire de la Photographie*. Larousse.
- Liebermann, V. (2011). Las imágenes de Thomas Ruff. *Arte y Parte*, nº 95.
- López Álvarez, P. (2000). *La impaciencia de la libertad: Michel Foucault y lo político*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- López Rojo, A. (1997, Febrero). Situacionistas: arte, política y urbanismo. *Lápiz*, nº 128 y 129.
- López Rojo, A. (2000, Febrero). Ars sonora. *Lápiz*, nº 160, pp. 79-91.
- Lorca, P. (1992, Diciembre/Enero). De Metrópolis a Blade Runner. *Lápiz*, nº 82 y 83.
- Lottman, H. R. (2003). *El París de Man Ray*. (D. Najmías, Trad.) Barcelona: Tusquets.
- Lleó, B. (2005). *El sueño de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maalouf, A. (2004). *Orígenes*. Madrid: Alianza Literaria.
- Maalouf, A. (2004). *El viaje de Baldassare*. Madrid: Alianza Literaria
- Magris, C. (2001). *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Mangin, P. P. (2002). *Proyectar la ciudad*. Madrid: Celeste.
- Mangieri, R. (2001). *Las fronteras del texto: miradas semióticas y objetos significantes*. Murcia: Editum.

- Manguel, A. (2002). *Leer imágenes*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mann, T. (2002). *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa.
- Manzini, E. (1992). *Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Experimenta, Ediciones de Diseño.
- Marí, A. (1989). *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos.
- Marin, L. (1975). *Utópicas: juegos de espacios*. Barcelona: Kairós.
- Martínez, F. J. (1978). *Ontología y diferencia: la filosofía de Guilles Deleuze*. Madrid: Orígenes.
- Marzabal, I. (1998). *Wim Wenders*. Madrid: Cátedra.
- Marzo, J. L. (Diciembre 1991/Enero 1992) "La revisión feminista de la historia del arte". *Lápiz*, nº 82 y 83, pp. 81-88.
- Micheli, M. d. (1987). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza forma.
- Moliner, M. (2002). *Diccionario de uso del español, I y II, Segunda (4ª impresión)*. Madrid: Gredos.
- Millán, J.A. (1975). *Consejos a un joven poeta. Cartas a un estudiante. Max Jacob*. (Edición, traducción y notas). Ed. Rialp. Madrid.
- (1991) "Iluminación y realidad", en A. Rimbaud, *Prosa completa*. (Edición, Traducción y Notas) Ediciones Cátedra, Madrid.
- (1998). *Contrastes.- Spleen et Idéal en Baudelaire, en Humores negros*. (A.A.V.V.) Biblioteca Nueva, Barcelona.
- (2000). *Obra completa*. Ch. Baudelaire (En colaboración J. del Prado. Introducción, Traducción y Notas). Espasa Calpe. Co. BLU. Madrid.
- (2010). *Memorias de ultratumba, una epopeya de la modernidad*, en *Memorias de ultratumba*, François René de Chateaubriand (Edición Traducción y Notas). Ediciones Cátedra. Col. Áurea, Madrid.

- Mora, E. S. (2008). *Conversaciones con estudiantes*. (E. A. Nufrio, Ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Mora, J. F. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Morris, R. (Verano 2000). "Reglas profesionales". *Lápiz*, nº 165, pp. 39-53.
- Navarro, L. (1999, Mayo). "Recuperación de la aventura. Sesión continua con Guy Debord". (monográfico). *Ban-daparte*, nº 14 y 15.
- Nieuwenhuys. (1959). "Otra ciudad para otra vida". *Internationale Situationniste*, nº3.
- Norro, J. J. (2000). *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Trotta.
- Oiza, F. J. (1996). *Oiza*. Madrid: Pronaos.
- O'Kefee, G. (2002, Abril/Mayo). "Un retrato". *Arte y Parte*, nº 38, pp.10-32.
- Olivares, R. (1996, Diciembre). "El retrato como medio de conocimiento". *Lápiz*, nº 127, pp. 28-39.
- (2004, Septiembre/Octubre). "Citius, altius, fortius". *Exit*, nº 15, pp.16-19.
- (2005, Febrero/Marzo). "Hasta que el cuerpo aguante". *Arte y Parte*, nº 55, pp. 40-69.
- (2005, Febrero/Abril). "La ciudad ideal". *Exit*, nº 17.
- (2007)." A través de la ventana". *Exit, Imagen y Cultura*, nº 26, pp.16-23.
- Ortega y Gasset, J. (1953). Anejo: En torno al 'Coloquio de Darmstadt, 1951'. En *Obras Completas*, 9. Madrid: Revista de Occidente. pp. 625-644.
- Ortiz-Osés, A. & Lanceros P. (1998). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética*. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo. Murcia: Cendeac.
- Palmer Trías, Montserrat (2001). *Diseño y Arquitectura*. Recuperada (22.06.2012) en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/375/37504901.pdf>

- Panofsky, E. (1994). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.
- (2000). *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*. (R. M. Mora, Trad.) Barcelona: Paidós Estética.
- (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Papadakēs, A., & Cooke, C. (1989) *La deconstrucción: el volumen de omnibus*. Rizzoli Intl Pubns.
- Parini, P. (2002). *Los recorridos de la mirada*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Paz, O. (1998). *La apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Forma.
- Pérez Soler, E. (1996, Diciembre). La reaparición del sujeto. *Lápiz*, nº127, pp. 40-59.
- Perlado, J. L. (2003). *El ojo y la palabra: reflexiones sobre la lectura, la escritura y la imagen*. Madrid: Eiunsa.
- Perniola, M. (2008). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela. Antonio Machado.
- Pevsner, N. (1994). *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza Forma.
- Picabia, F. (1977). *Caravansérail 1924*. (M^a A. Caamaño, Trad.). Barcelona: Laertes D.L.
- (1995). *Francis Picabia (1879-1953)*. (Cat. expo. 18 Octubre-8 Diciembre 1922 / André Breton, Pref.). Barcelona: Galeries Dalmau.
- (1995). *Máquinas y españolas*. (A. Breton, Pref.). Valencia: IVAM.
- (1996). *Francis Picabia (1879-1953)*. (Redacción, M. López Blázquez, M. Rebull Trudel; texto, J. M. Faerna García-Bermejo). Madrid: Globus.
- Plazaola, J. (1999). *Introducción a la Estética. Historia, teoría, textos*. (3^a ed.). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Plossu, B. (2004, Abril/Mayo). Luis Baylón. *Arte y Parte*, nº 50, pp. 66-73.
- Poe, E. A. (1999). *Cuentos I* (J. Cortázar, Trad.). Madrid: Alianza.
- Polo, L. (1998). *Quién es el hombre. Un espíritu en el tiempo*. Madrid: Rialp.

- Popa-Liseanu, Doina Fraticelli, Barbara (ed.). Eugenia Popeanga (coord. Cient.) (2006). *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitara.
- Popeanga, E.; Fraticelli, B. (Ed.). (2002) *Historia y poética de la ciudad: estudios sobre las ciudades de la Península*. Madrid: Universidad Complutense.
- Popeanga, E. (Coord. Científica). (2008). *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*. Edmundo Garrido Alarcón, María Victoria Navas Sánchez-Élez, Rocío Peñalta Catalán (eds.) Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense.
- (Coord.)(2012). *Ciudades mito: modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción*; Edmundo Garrido y Javier Rivero (eds.). Bern: Peter Lang.
- Quetglas, J. (1999). *Pasado a limpio II*. Girona: Pre-textos de Arquitectura.
- R.A.E. (1992). *Diccionario de la Lengua Española*, (XXI ed.) dos tomos. Madrid: Espasa- Calpe.
- Raquejo, T. (2002). Una reflexión sobre arte y resistencia hoy. *Acto*, nº 1, pp.27-42.
- Rilke, R. M. (1996). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Roca, A. V. (2005). La arquitectura de la memoria: espacio e identidad. *Revista de la Sociedad de Estudios Filosóficos*, nº 37.
- Rohe, M. v. (1931). *Die Form*, nº 7.
- Rojo de Castro, L. 2005) “Una conversación con Eduardo Souto de Mora: La naturalidad de las cosas”.(monográfico) Portugal: Oporto, nº 124.
- Rousseau, J. J. (1979). *Las confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sáenz de Oíza, J. (1996). *Sáenz de Oíza*. Madrid: Pronaos.
- San Martín, F. J. (Diciembre 2004/Enero 2005). Cuerpos extraños. *Arte y Parte*, nº 54, pp. 58-67.
- San Martín, F. J. (2008). En el fragor de la vanguardia. *Arte y Parte*, nº 75, pp. 17-48.

- Sánchez, E. (2012). *La ciudad Nómada. El andar como práctica estética*. Alemania: Editorial Académica Española.
- Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura americana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza.
- Sarano, J. (1982). *La soledad humana*. Salamanca: Sígueme.
- Signo y pensamiento*. (Primer semestre), nº 20. Colombia.
- Simmel, G. (1958). *Soziologie*. En G. Simmel, *Soziologie*. Berlín: Duncker & Humblot.
- Smitson, Robert (1979). "A museum of language in the vicinity of art". Writtings of Robert Smithson. Nueva York: New York University Press.
- Solana, G. (2003, Septiembre). "El lentísimo teatro del tiempo y la eternidad: Bill Viola. Arte y Tapas". *Transfer*, nº 11.
- (2005, Agosto/Septiembre). "El círculo de Sísifo". *Arte y Parte*, nº 58, pp. 56-61.
- Sorlin, P. (1996). *Cines Europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal Ediciones.
- Spengler, O. (1966). *La decadencia de Occidente* (Tomo II). (Manuel G. Morente, Trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- Steiner, G. (2001). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- Strathern, P. (2002). *Foucault en 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. (A. F. Lera, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Techniques & Architecture*. (1996, Agosto/Septiembre), nº 427.
- The Magazine of Science*. (1839). Vol. I, pp. 25-33.
- Thoureau, H. (2001). *Caminar*. Madrid: Árdora exprés.
- Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

Tzara, T. (1981). *Manifieste Dada, en cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à barbe*. París: Place, Jean Michel.

(1987). *Siete manifiestos Dada* (Vols. Serie Heterodoxos, volumen 10). (H. Haltter, Trad.) Barcelona: Tusquets. Cuadernos ínfimos 33.

Unamuno, M. d. (1995). *Niebla*. Madrid: Castalia.

(1979). *San Manuel Bueno, mártir*. Edición de Mario Valdés, Madrid: Cátedra.

Valéry, P. (1999). *Piezas sobre arte* (Vol. 100, La Balsa de la Medusa). Madrid: Visor.

Vasquez, A. (2005). "La arquitectura de la memoria: espacio e identidad". *A Parte Rei*. Madrid: Revista de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid. Nº 37.

(2008). "Matta-Clark, Gordon. Anarquitectura y deconstrucción". *Escáner Cultural*, Revista de Arte contemporáneo y nuevas tendencias, Nº 107.

Venturi, R. (1998). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili Reprints.

Vicente, M. "La estrategia global". *Lápiz*, nº 160, pp. 53-63.

Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

VV. AA (1972) *La obra pictórica completa de Caravaggio*. Barcelona: Noguer-Rizzoli Editores

VV.AA. (1991). *André Breton y el surrealismo*. (Cat. expo. 1 de Octubre-2 de Diciembre de 1991). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

VV.AA. (1992). *Para Walter Benjamin. Documentos, ensayos y un proyecto*. (I. y. Scheurmann, Ed., & R. d. Vega, Trad.). Bonn, Alemania: Ministerio de Asuntos Exteriores de Alemania.

VV.AA. (1993). *Gordon Matta Clark*. Valencia: IVAM.

VV.AA. (1998). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, colección *Reprints*.

VV.AA. (1998). *La pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Madrid: Fundación Argentaria.

- VV.AA. (2001). La Arquitectura Española en proceso. Monográfico. *El Croquis*, nº 106 y 107.
- VV.AA. (2001). *Diálogos entre-cruzados: categorías para un diagnóstico del arte español*. Madrid: Fundación Instituto de las Artes.
- VV.AA. (2001). *Arte del siglo XX*. Madrid: Taschen.
- VV.AA. (2001-2005). Toyo Ito. Monográfico. *El Croquis*, nº 123.
- VV.AA. (2002, Agosto/Septiembre). La ciudad y sus significados (monográfico). *Contrastes*, nº 23.
- VV. AA. (2002). *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* Pamplona: Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza.
- VV. AA. (2003). *La ciudad radiante*. (Cat. Exp. 4 de junio al 31 de agosto de 2003). Valencia: Skira.
- VV.AA. (2003). Arquitecturas excéntricas (Cat. Exp.) *James Casebere, George Rouse, Magdalena Jetelová*. Diputación Foral de Guipuzkoa.
- VV.AA. (2004). *Internacional Situacionista (1961-1966)*. Textos completos de la revista Internationale Situationniste, 3 tomos. Madrid: Literatura Gris.
- VV.AA. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal
- VV.AA. (2008). *La posmodernidad*. (7ª Ed.). Barcelona: Kairós.
- VV. AA. (2009). *Cuando Cáceres hace "¡¡Pop!!"* (Textos, Alex Oró, Javier Solís, Juan Pedro González. Fotografías: Miguel Trillo). Barcelona: Bonvivantbooks.
- VV.AA. (2011) *Hacia las ciudades libres de autos. Cinco puentes que vale la pena compartir*. En X Congreso Internacional en Guadalajara. México (5-9 de septiembre, 2011). Recuperado (03.09.2012) en <http://carfree.mx/mx/?p=576>
- Walker, E. (Ed.), (2010). *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Wall, J. (2003). *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte Salamanca.
- Wenders, W. (1980). *En el curso del tiempo* (M. Speier, Trad.). Tarragona: Cambrils, Trieste.
- (2000). *La memoria de las imágenes* (P. Sanz, Trad.). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- (2001, Agosto/Octubre). “Disparar fotos”. *Exit*, nº 3, pp. 46-59.
- Weston, E. (1999). *Edward Weston 1886-1958*. Colonia: Taschen.
- Wittenberg, S. (1995). “La mirada que pinta. Escritura y pintura en Peter Handke”. En *La Balsa de la Medusa*, nº35, pp. 21-34.
- Wright, F. Ll. (1998). *Autobiografía: 1867-1944*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura.
- Zambrano, M. (2002). “La ciudad, creación histórica”. *Revista Cultural Contrastes*, nº 23, pp. 74-75. (Texto inédito en España).

II Bibliografía específica de fotografía y catálogos individuales

- Barthes, R. (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. (A. F. Lera, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Beccher, B.; Becher, H. (2005). *Bernd&Hilla Becher hablan con Moritz Neumüller*. Madrid: La Fábrica.
- Becher, C. (2006). *Una conversación con Jacques Herzog y Jeff Wall. Fotografías de arquitectura. Arquitectura de fotografías*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos
- (2007). *Pequeña historia de la fotografía*. (J. Navarro, Trad.) Madrid: Abada.
- Berger, J. (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora.

(2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

(2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, colección mínima.

Berger, J.; Mohr, J. (1998). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.

Bonet, J. M. "Un retrato para August Sander de en August Sander" en cat. exposición La mujer en el proyecto de Hombres del siglo XX). Madrid: La Fábrica.

Burgin, V. (2004). *Ensayos*. (A. F. Lera, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

Cadava, E. (1997). *Words of light: theses on the photography of history*. New Jersey: University Press.

Caja, Francisco (1991). "Fotografía y Modernidad". Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española 1970-1990. Madrid: Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía, Ed. Lunwerg.

Calle, S. (1996). *Relatos*. (Cat. Expo. 13.12.1996 al 26.01.1997 Madrid/ 14.02.1997 al 27.04.1997 Barcelona). España: Fundación la Caixa.

(2001). *En Finir*. Arles: Actes Sud.

(2003). *Exquisite pain*. Libro de autor. France: Thames& Hudson.

(2003). M'as-tu vue. *Libro de artista*. Paris, France: Xavier Barral.

Calvo Serraller, F. (2000). *Alberto García-Alix*. Madrid: La Fábrica, con la colaboración de Obra Social Caja Madrid.

Company, D. (2009). *Jeff Wall habla con David Company*. Madrid: La Fábrica

Cartier-Bresson, H. (2011). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.

Casebere, J. (1999). "Asylum" (Cat. Exposición). Xunta de Galicia 12 de mayo al 25 de junio "Donde llega el aire". Conversación entre James Casebere y Donna Lymas.

Curra, Ana (1998). "Treinta roñosas líneas". Entrevista en *Alberto García Alix: fotografías 1977-1998*. Madrid: La Fábrica, s.p.

- Chame, A. (2009, Diciembre). "Fotografía: los creadores de verdad o de ficción". *Diseño & Comunicación*. Palermo: Universidad de Palermo, Ed. Centro de Estudios en diseño y comunicación.
- Cooper, P. H. (2001). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chevrier, J.F. (2006). *Jeff Wall*. Paris: Hazan.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Del Río, V. (2007). "El caso Vancouver". *Lápiz*. Nº 230-231, pp. 158-175.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Del Río, Victor (2009). "En torno a la idea de la 'fotografía objeto'". *Dardo Magazin*. Recuperado (03.07.2012) en <http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/dardo-foto-objeto.pdf>
- Doctor, R. (2002). *Una historia (otra) de la Fotografía*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.
- Doctor, R.; López, F. (1993). *Impuros: Última Generación*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Dubois, Ph. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Duve, Thierry (2005). *Pose et instantané, ou le paradoxe photographique*. Sergio Mat (ed.), A imagen-cesura. CML/Público, Lisboa.
- Enwezor, Okwui (2008). *James Casebere habla con Okwui Enwezor*. (Col. "Conversaciones con Fotógrafos"). Madrid: La Fábrica.
- Fernández Polanco, A. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid: Edilupa Ediciones.
- Flores, L. G. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili Fotografía.
- Fotografía de los años 80-90 en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catherine Coleman, Nueva tecnología + Nueva iconografía= Nueva fotografía.
- Catálogo de exposición en la Fundación Juan March 14.09-04.12 de 2004 en el museo d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca / museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

Fouque, V. (1867). *La verité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niepce: Sa vie, ses essais, ses travaux*. París: Libraire des Auteurs et de L'Académie des Bibliophiles.

Flusser, V. (1999). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

(2001). *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*. Madrid: La Fábrica.

(2003). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.

(2005, mayo). Joan Fontcuberta. En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

(2007). *Vik Muniz habla con Joan Fontcuberta*. Madrid: La Fábrica: Fundación Telefónica.

(2008). *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili.

(2009). "Joan Fontcuberta". Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. España: Ministerio de Cultura.

(2010) *A través del espejo* / Edición de Joan Fontcuberta, Madrid: La Oficina.

(2012). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Foster, H. (2010). *Barbara Kruger*. New York: Rizzoli.

Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*. (Cat. Exp.). New York: The Museum of Modern Art.

García Alix, A. (1986) *Alberto García Alix: fotografías*. Madrid: La Cúpula.

(1987) A cara o cruz (Grabación sonora) / Radio Futura. Barcelona: Ariola Eurodisc. Fotografía de la carátula de Alberto García-Alix. Información tomada del blog: <http://encubiertacover.blogspot.com> . (Actualización 2.3.2013)

(1987) La canción de Juan Perro [Grabación sonora] / Radio Futura. Barcelona: Ariola Eurodisc. "Portada: El canto del gallo, de Juan Navarro Baldeweg. Foto carpeta interior, Alberto García Alix, Diseño gráfico Diego Lara"--Funda interior.

- (1989). *Alberto García Alix: Fotografies*. Valencia: Universitat, Servei d'Extensio Universitaria.
- (1993). *Alberto García-Alix: Fotografías*; Los Malheridos, Los Bien Amados, Los Traidores / Alberto García-Alix. Valencia: Universitat.
- (1993). *Bikers / Alberto García-Alix*. Madrid: La Tripulación.
- (1998). *García Alix: fotografías, 1977-1998*. Madrid: TF; La Fábrica.
- (1999). *Alberto García-Alix, 1978-1983*. Madrid: Identificación y Desarrollo: Árdora.
- (2001). *García Alix: fotografías*. Alcobendas: T.F. Editores: La Fábrica.
- (2002). *El viaje continúa / Alberto García-Alix*. Burgos: Espacio Caja de Burgos. Espacio Caja.
- (2002). *García-Alix: lo que dura un beso*. (Cat. Exposición). Paris: Galerie Kamel Mennour.
- (2006). *No me sigas... estoy perdido, 76-86*. (Cat. Exposición). Madrid: No Hay Penas: La Fábrica.
- (2006). *3 vídeos tristes: París-Madrid*, (comisario, Nicolás Combarro). Madrid: No hay Penas: La Fábrica Editorial. Contiene: Mi alma de cazador en juego; Extranjero de mí mismo; Tres moscas negras.
- (2007). *Un viaje con Alberto*. Centro Municipal de las Artes de Alcorcón, Sala Altamira, Salas de la Diputación Provincial de Cuenca / Photographias de Noé de Mora; (Comisario, Rafael Liaño; Texto, Fernando Castro Flórez).
- (2008). *Alberto García-Alix: de donde no se vuelve*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica Editorial: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2008). *Box Alberto García-Alix--* Madrid: La Fábrica.
- (2009). *Años 70: fotografía y vida cotidiana*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica.
- (2009). Alberto García-Alix. Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. España: Ministerio de Cultura.

(2010). *Lo más cerca que estuve del paraíso*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica; Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.

Gallero, J. L. (1998). Alberto García Alix: fotografías 1977-1998. "La mirada serena de un artista turbulento". Madrid: La Fábrica.

Gatti, Juan en TVE. Telediario. Recuperado (03.07.2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/juan-gatti-disenador-epoca/1257514/>

Gonnord, Pierre (2004). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

(2005). *Pierre Gonnord*. (Cat. Exposición). Paris: Maison européenne de la Photographie.

(2006). *Realidades: fotografías de Pierre Gonnord en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. (Cat. Exposición). Sevilla: Consejería de Cultura.

(2008). *Pierre Gonnord habla con Rafael Doctor*. Madrid: La Fábrica: Fundación Telefónica.

(2008). *Testigos = Witnesses = Témoins. Pierre Gonnord*. (Cat. Exposiciones). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

(2008). *Pierre Gonnord: la interpelación muda = the silent interpellation*. (Cat. Exposición). Cartagena, España: La Mar de Músicas.

(2009). *Terre de personne*. (Cat. Exposición). Madrid: Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid.

Fox Talbot, William Henry .(1839). *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*. Londres: R. & J. E. Taylor

Görner, V. (1988). "I generally let thins develop slowly". *Andreas Gursky: Fotografien 1994-1998*. (Cat. Exposición). Alemania: Veit Görner (Ed.).

Grensheim, H. (1982). *The origins of photography*. Londres: Tamens and Houdson.

Gursky, A. (1998). *Andreas Gursky Photographs from 1984 to the present*. (Cat. Exposición). München, Paris, London: Schirmer/ Mosel.

Gutiérrez, C. (1988). *Fotografías 1988* (Cat. Exposición). Madrid: Galería Ángel Romero.

(1983-2001). (Cat. Exposición). Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.

(1999). *Un lugar donde vivir (estar)*. (Cat. Exposición). Burgos: Espacio Caja de Burgos.

(1994). *Polaroid made: La fotografía instantánea*. Zarautz: Photomuseum. Argazki Euskal Museoa.

(2002). *Cuando la realidad agoniza*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica.

(2004, julio). "Ciuco Gutierrez". En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

(2008). *Inside out*. (Cat. Exposición). Cádiz: Fundación Provincial de Cultura.

(2012). *Ciuco Gutiérrez: paisaje emocional, 1996-2009*. (Cat. Exposición). Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura.

Gómez Valdés, Salvador (Director) (2012, 17 de marzo). *La aventura de saber* (Programa). Ciuco Gutierrez'. Madrid. Recuperado (3.7.12) de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-ciuco-gutierrez/1378426/>

Hill, P. y Cooper, T. (2001). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Krauss, R. (1993). *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli.

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Kruger, B. (s.f.). *Thinking of You*. Massachusetts: Museum of Contemporary Art.

Kurtz, G. y Ortega, I. (1989). *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, El Viso.

Laguillo, M. (1991). "Humberto Rivas: entre dos generaciones". *Photovisión*, nº21. Sevilla.

Lemagny, J.-C. R. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.

Leele, O. (1980) (*Material gráfico*): *fotografías*. Madrid: Galería Redor. Tarjeta de promoción de la exposición de fotografías de Ouka Leele, celebrada en la Galería Redor de Madrid, del 6 al 29 de marzo de 1980.

(1987).Peluquería. Madrid: y & c.

(1987) *Ouka Lele: fotografía, 1976-1987*. (Cat. Exposición). Madrid: Ministerio de Cultura.

(1987). Madrid: MEAC, 1987. Dossier fotográfico sobre la exposición realizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo en octubre de 1987.

(1996). (Cat. Exposición). Zaragoza: Galería Antonia Puyó.

(2001). (Cat. Exposición). Cádiz: Fundación Provincial de Cultura.

(2003). *Ouka Leele en blanco y negro*. (Cat. Exposición). Alcorcón: Centro Municipal de las Artes de Alcorcón.

(2006) *Pulpo's boulevard: Ouka Leele en su laberinto*. (Cat. Exposición). Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid.

(2008) *Ouka Leele inédita*. (Cat. Exposición). Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación: TF. Editores.

(2009). Ouka Leele. Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. España: Ministerio de Cultura.

(2004, agosto). Ouka Leele. En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

López Mondejar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

Lorenzo, B. (2011). Intelligence and Capital News Report (Nº 679). "Sostenibilidad, el objetivo de las nuevas ciudades inteligentes". Recuperado (20.06.2012) en <http://www.icnr.es/articulo.php?n=110311001432>

Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting, Photography, Film*. (Versión inglesa de Janet Seligman). Cambridge: The MIT Press.

- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Mira, Enric (1993). Actas de las Jornadas de estudio de la Comunidad de Madrid. Madrid.
- Newhall, B. (1983). *Latent image: the discovery of photography*. University of New Mexico Press.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Newman, M. (2007). *Jeff wall. Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.
- Nueva Lente en Centro Virtual Cervantes. Recuperado (01.07.2012) en http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/default.htm
- Ortiz, Aitor. (2000). *Deestructuras*. (Cat. Exposición). Bilbao: Llamaoscura.
- (2001). *Aitor Ortiz*. (Cat. Exposición/ Marzo) Zaragoza: Galería Antonia Puyó.
- (2002). *Modular*. (Cat. Exposición). Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde.
- (2003). *La subversión de la realidad*: del 3 de octubre al 16 de noviembre, 2003, Museo Barjola, Gijón-- Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- (2004). *Última arquitectura canaria* / José Luis Gago, comisario; Aitor Ortiz, fotógrafo-- Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- (2005). Aitor Ortiz. En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I). Inédita.
- (2009). *GAP : espacio latente*. (Cat. Exposición) San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Euskera; Valladolid: Patio Herreriano.
- (2012) *Verweilen*: 31 de enero-5 de mayo de 2013, Sala Canal de Isabel II. Madrid: Consejería de Empleo, Turismo y Cultura.

(2002) Rosa Olivares. "El espacio observado" en catálogo de exposición *REC*. Recuperado (25.07.2012) en aitorortiz.com

Pastor, E. M. (1993). *Nueva Lente. La ubicuidad de Nueva Lente en la diversidad estética de la década de los setenta*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

Pérez-Mínguez, P. (1984). *Veinte años aprendiendo a mirar 1965-1984*: Madrid, Enero-Marzo de 1984, Salas Pablo Ruiz Picasso, Biblioteca Nacional- Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

(2000). *Metamorfosis 2000* / Pablo Pérez-Mínguez. Madrid: La Fábrica.

(2003). *Viajes y visiones* (Cat. Exposición). Madrid: Secretaría de Estado de Cultura.

(2005). *Miradas* / Pablo Pérez-Mínguez- Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

(2006). *Mi movida madrileña: fotografías 1979-1985* / Pablo Pérez-Mínguez- Madrid: Lunwerk.

(2008). *Pablo Pérez-Mínguez, Detalles invisibles: fotografías, 1968-2008*. (Cat. Exposición). Madrid: Ministerio de Cultura. Publicaciones.

(2009). Pablo Pérez-Mínguez. Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. Ministerio de Cultura.

PHE10. (2010). "El tiempo expandido". Catálogo colectivo Photo España. Madrid: La Fábrica.

PHE11. (2011) "Retratos de Fayun+ Adrian Paci: sin futuro visible". (Cat. Exposición) Museo Arqueológico de Madrid. 31.06. al 24.07 de 2011.

Philippi, S (2002). *La fotografía del siglo XX*. Museum Ludwig. Colonia: Taschen.

Photovisión. Recuperado (10.08.2012)

http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/photovision/introduccion.htm

Rykwert, J. (1999). *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili Reprints.

- Rivas, H. (1991). *Fotografías 1978-1990*. (Cat. Exposición). Barcelona: Lunweg; Caixa de Barcelona.
- (1995). *Los enigmas de la mirada*. (Cat. Exposición). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- (1997). *Humberto Rivas*. (Cat. Exposición). Burgos: Espacio Caja.
- (1999). *Humberto Rivas*. (Cat. Exposición). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- (1999). *Los misterios de la realidad*. (Cat. Exposición). Barcelona: Lunweg.
- (2005, febrero). En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).
- (2006). *Huellas*. (Cat. Exposición). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- (2007). *El fotògraf del silenci*: del 14 de novembre de 2006 al 18 de febrer de 2007, (Cat. Exposición). MNAC / David Balsells.
- (2009). Humberto Rivas. Entrevista en catálogo exposición *La mirada en el otro. Conexiones. Confrontaciones*. España: Ministerio de Cultura.
- (2010). *Humberto Rivas*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica.
- (2010). "Humberto Rivas. Fotografías Inéditas y Vintage" Galería de arte Michel Soskine (Madrid/New York). Recuperado (03.07.2012) en <http://www.soskine.com/es/verexposicion.html?id=89>
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas*. (E. G. Agustín, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Rosler, Marta (2009). "La casa, la calle, la cocina". El Blog del Guerrero.
- Samaniego, A. R. (2005). *Imágenes del purgatorio. Los asilos de James Casebere*. Mímesis/ Galería Helga de Alvear.
- Sánchez Vigil, J. M. (Coord.) (2001). Summa Artis. Historia *General del Arte: la fotografía en España de los orígenes al S.XXI*. (Vol. XLVII). Madrid: Espasa Calpe.

Sánchez, E. (2002, Octubre). Pulso de un paseante en la ciudad. Actas VI Congreso de Cultura Europea. Pamplona, pp. 161-166.

(2003). Land Art. En las faldas de la Mujer Muerta. *Miradores*. Madrid, 118-121.

(2004). "Modos de mirar: Sander, Trillo y Gursky". *Taula*, nº 38. Universitat de les Illes Balears, pp. 79-92.

Sentís, M y Gallero, J. L. (2001). *Conversaciones con fotógrafos*. Alberto García Alix. Madrid: La Fábrica.

Sherman, C. (2003). *Cindy Sherman: The complete Untitled Film Stills*. New York: Museum of Modern Art.

Sherman, C. (1990). *Untitled Film Stills, Cindy Sherman*. Munich: Schirmer Art Books.

Sonseca, M. (1998). *Manuel Sonseca*. Madrid: Obra social. Caja Madrid. Biblioteca de fotógrafos madrileños. Siglo XX.

(1998) Viento sur / Manuel Sonseca. Murcia: Mestizo.

(2000). Manuel Sonseca. (Cat. exposición) Alicante: Ajuntament d'Almussafes.

(2010). *En blanco y negro. Peatón con leica*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

(2004, mayo). "Manuel Sonseca. En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

Sontag, S. (1979). *On Photography*. Penguin: Harmondsworth.

(1980). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

(1984). *La imaginación del desastre. Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

(1996). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, Trad.) Barcelona: Edhasa.

(2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

(2006). *Sobre la fotografía*. (A. Major, Trad.) México: Alfaguara.

Sougez, M. & Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Stals, J. L. (2009). "Posad malditos, posad". *Miguel Trillo. Identidades*. Barcelona: Actar.

Talbot, H. F. (1839). *Some account of the art of photogenic drawing of the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil*. London: R. & JE Taylor.

Trillo, M. (1989) Madrid hip hop; (Grabación sonora) casete estéreo. Rap

Nota: En carátula: "Este disco existe gracias al reportaje "Madrid hip hop" realizado por Miguel Trillo y publicado en la revista Sur-Express" Madrid: edita DRO, D.L. 1989.

(1996). *Retratos de una década: 1980-1990* Salas de Exposiciones Castillos de Valderas: octubre-noviembre 1996/ Miguel Trillo; Madrid: Centro Municipal de las Artes.

(1997). *Madrid: años 80. Imágenes de la movida*. XVI Salón Nacional de Artes Plásticas, del 15 de octubre al 2 de noviembre de 1997. Madrid.

(1998). *Geografía moderna*. Miguel Trillo.

(1999). Miguel Trillo. Series: Photobolsillo. Biblioteca de fotógrafos españoles, 11. Madrid: La Fábrica.

(2001). *Agüita!* (Cat. Exposición). Madrid: Árdora.

(2003). *Retratos 1990-2000*. (Cat. Exposición). Centro Municipal de las Artes/MAVA, Alcorcón, Madrid, noviembre, 2002; Espacio Muralla Romana, Gijón.

(2003, febrero). "Miguel Trillo". En entrevista de Esther S. del Moral (Anexo I).

(2008). *Parejas y placeres: Couples & pleasures*. (Cat. Exposición). Barcelona: Galería H20.

(2008). *Miradas sobre Manila*. (Cat. Exposición). Barcelona: Casa Asia.

(2009). Exhibition catalog of "Miguel Trillo: Identidades, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla 23 de abril al 5 de julio de 2009 y en la Sala de Exposiciones Canal de Isabel II en Madrid del 16 de septiembre al 15 de noviembre de 2009."

(2011). *Complicidades: Retratos, 1976-2011*. (Cat. Exposición) Fundación Unicaja.

Trillo, Miguel. "El tío que siempre está allí. La juventud española a través de la cámara de Miguel Trillo". Vice Beta. Recuperado (02.07.2012) en <http://www.vice.com/es/read/el-tio-que-siempre-162-v3n10>

- VV.AA. (1982). *Photo Español*. Edición Extra. Madrid.
- VV. AA. (1990). *Objetivo-subjetivo*. (Cat. Exposiciones). Madrid: Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- VV.AA. (1991). *Aquí y ahora*. (Cat. Exposición). Madrid: Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- VV.AA. (1991). *Cuatro Direcciones*. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990. Tomo I- II. Madrid: Libro de Referencia Lunwerg Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV.AA. (1992). *Artistas en Madrid, años 80*. (Cat. Exposición). Madrid: Dirección General del Patrimonio Cultural.
- VV. AA. (1995). *Madrid: años 80. Imágenes de la movida* (Cat. Exposición). Madrid: Gloria Collado.
- VV.AA. (1996). *Cindy Sherman* (Cat. Exposición). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV.AA. (1997). *La fotografía del siglo XX*. Museo Ludwig de Colonia. Colonia: Taschen.
- VV.AA. (1998). *Alberto García-Alix 1977-1998*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica.
- VV.AA. (1998). *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza* (Vol. 4). Huesca: Diputación de Huesca.
- VV.AA. (1998) *Ciutats invisibles: set mirades contemporànies sobre València = Ciudades invisibles: siete miradas contemporáneas sobre Valencia* (cat. exposición). València: Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (1998). *Sugimoto* (Cat. Expo. 29 de mayo-26 de julio de 1998 Madrid/ 16 octubre de 1998-24 de enero 1999 Lisboa). Madrid: Fundación la Caixa en colaboración con el Centro Cultural Belém.
- VV.AA. (2001). Summa Artis, vol. XLVII. *La fotografía en España. Desde los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe
- VV.AA. (2003). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. (G. P. Ribalta, Ed.) Barcelona: Gustavo Gili.

- VV.AA. (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. (J. Ribalta, Ed., & E. L. Pujol, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- VV.AA. (2004). *La confusión de los géneros en la fotografía*. (C. Zelich, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- VV.AA. (2005). Cien fotógrafos españoles. *Exit book*.
- VV.AA. (2005). *España, diez miradas: Spain, ten views*. (Cat. Exposición). Barcelona: Madrid: Lunwerg; Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales.
- VV.AA. (2006). *Cindy Sherman*. (Cat. Exposición). París: Flammarion - Jeu de Paume.
- VV.AA. (2006). *Urbanismo Situacionista*. Barcelona: Gustavo Gili, colección mínima.
- VV.AA. (2007) *Sobre la historia = on history*. (Cat. Exposición) Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- VV. AA. (2010) *Entretiempos: instantes, intervalos, duraciones*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica.
- VV.AA. (2010). *Madrid ¡oh cielos!* (Cat. Exposición). Madrid: Stendhal Project: Circulo de Bellas Artes.
- VV.AA. (2011). *1000 caras/ 0 caras /1 rostro. Cindy Sherman, Thomas Ruff, Frank Montero*. (Cat. Exposición). Madrid: La Fábrica.
- Wall, J. (1996). *Jeff Wall*. London: Phaidon Press Limited.
- (2003) *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de arte Salamanca.
- (2007). *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona. Gustavo Gili. Colección mínima.
- (2009). *Jeff Wall habla con David Company*. Madrid: La Fábrica: Fundación Telefónica.
- (1989). "Images critiques" (cat. expo.). París: Muséed'Art Moderne de la Ville de París, s/n.
- Wall, J.; Newman, M.(2007). *Jeff Wall. Obras y escritos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Yates, S. (Ed.) (2002). *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*. (Fernández, A., Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

Artículos en prensa

Aguilar, A. (2007, 07 de febrero). "Juego de espejos en el Prado". *El País*. Madrid.

Arteaga, A. (2008, 26 de enero). "El fotógrafo más caro del mundo". *La Nación*. Argentina. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.lanacion.com.ar/981008-el-fotografo-mas-carro-del-mundo>

Baeza, A. (2005, 16 de junio). El tiempo detenido. *El Mundo* (Sup. *Metrópolis*). Madrid. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.elmundo.es/metropoli/2005/06/09/arte/1118307872.html>

Balseyro, S. (2003, 10 de enero). "El escultor mallorquino Walter Martin y Aitor Ortiz expondrán en el Mua". *La Verdad*. Murcia. Recuperado (27.09.2012) en <http://cervantes.cpd.ua.es/dossierprensa/2003/10/01/8.html>

Belausteguigitia, S. (2004, 27 de noviembre). "Alberto García-Álix mira hacia su interior con el estreno del vídeo 'Me ves y sufres'". *El País*, Andalucía.

Berdugo, Óscar (1983, 10 de diciembre). "El look cosmopolita de Madrid" *El País*, Madrid.

Bosco, R. (2006, 10 de febrero). "Casa Asia exhibe los rostros impenetrables de Pierre Gonnord". *El País*, Madrid.

Cale, John (2002, 12 de febrero). "My 15 minutes". *The Guardian*. Recuperado (24.07.2012) en <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/feb/12/artsfeatures.warhol>

Cambra, L. (2000, 25 de marzo). "Humberto Rivas y otros 20 autores exponen en la Primavera Fotográfica de Tarragona". *El País*, Cataluña.

Casani, B. (1988, 17 de septiembre). "La mirada directa". *ABC*, Madrid.

Castilla, A. (2006, 18 de abril). "De un tiempo divertido y libre". *El País*. Madrid. Recuperado (27.09.2012) en http://www.elpais.es/articulo/cultura/tiempo/divertido/libre/elpporcul/20060418elpepicul_6/Tes

Carbajo, P. (1999, 05 de marzo). "Humberto Rivas irrumpe en cinco ciudades con el impulso de su cámara". *El País*, Madrid.

Combalía, V. (2005, 14 de febrero). "Retos y apuestas de una colección". *El País*, Madrid.

"Cómo son las fotos de Alberto García-Álix". (1984, 15 de abril). *Diario 16*. Madrid.

Chamorro, P. Leele, "La edad de oro" (TVE) Entrevista a Ouka Leele (1983, 17 de noviembre). Recuperado (15.06.2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/ouka-lele-edad-oro/1011361/>

Corbeira, D. (2006, 01 de julio). "Matta-Clark, el artista destructor". *El País* (Babelia).Madrid.

Díaz Llanes, R. (2000, 30 de agosto). "Ouka Lele". *La Nueva España*, Oviedo.

Doblado, R. (2006, 06 de febrero). "Esther Ferrer. Para mí, la performance significa el aquí, ahora, juntos". *ABC*. Sevilla.

Foncuberta, Joan (2001, 7 de junio). "Joan Fontcuberta explora en 'Securitas' la huella de la fotografía". *El País*, Madrid.

"El IVAM reúne en Pamplona a los maestros en el arte de la fotografía". (2002, 26 de agosto). *El País*, País Vasco.

"El pabellón español, Aitor Ortiz y Bernardí Roig, premiados en Alejandría". (2001, 26 de octubre). *El País*, Madrid.

Esparza, R. (2003, 06 de diciembre). Philip-Lorca diCorcia "La calle me apartó del contexto académico". *El Mundo* (Sup. *El Cultural*).

Falces, M. (1997, 2 de diciembre). "Humberto Rivas obtiene el Premio Nacional de Fotografía 1997". *El País*, Madrid.

Fernández -Santos, E. (1999, 1 de diciembre). "La mirada rockera de Alberto García Alix logra el Premio Nacional de Fotografía". *El País*, Madrid.

Doblado, Raúl (2006, 6 de febrero). "Esther Ferrer: Para mí la performance significa el aquí, ahora, juntos". *ABC*, Sevilla.

Galán, F. (2005, 10 de septiembre). "Lo poético por encima de lo político: Shirin Neshat". *ABC*, Madrid.

García-Álix, A. (2004, 11 de diciembre). "Un tesoro". *El País* (Sup. *Babelia*), Madrid.

(2003, 27 de diciembre). *El País* (Sup. *Babelia*), Madrid.

García-Alix, A. (2012, 2 de julio). En entrevista de Montero González. Revista GQ. Recuperado (15.07.2012) en <http://www.revistagq.com/articulos/camaron-o-el-mito-un-retrato-de-alberto-garcia-alix/16917>

Se puede ver parte de la entrevista en vídeo en GQ.com. Recuperado (14.07.2012) en <http://bcove.me/313prgok>

Gonnord, Pierre (2012, 5 de junio). Entrevista Marta Caballero en elcultural.es (sup. Cultural de *El Mundo*). Recuperado (25.07.2012) en <http://elcultural.es/noticias/BUENOS DIAS/3265/Pierre Gonnord 05/06/2012>

Pablo Rodrigo. Recuperado (25.07.2012) en <http://www.pablo-rodrigo.com/PIERRE-GONNORD>

Íñiguez, F. (2005, 18 de junio). “Alberto García-Álix retratará en el Círculo 'Las noches bárbaras'”. *El País*, Madrid.

Jarque, F. (2005, 14 de diciembre). “El arte de los anfitriones”. *El País*, Cataluña.

(2001, 9 de junio). Entrevista a Joan Fontcuberta. *El País* (Sup. *Babelia*), Madrid.

Journal des Artistes (1835, 11 de septiembre), pp. 166.

Journal des Artistes (1835, 27 de septiembre), pp. 203-205.

“La magia de Roma vista por un madrileño” (Manuel Sonseca). (2003, 16 de enero). *El País*, Madrid.

London Globe. (1839, 23 de agosto).

Lucas, Antonio (2008, 18 de junio). “La América callada de Robert Frank”. *El Mundo*, Madrid.

MacMasters, M. (2008, 02 de junio). “Jeff wall, un fotógrafo que no toma imágenes: las experimenta”. *La Jornada*. México.

Maderuelo, J. (2005, 05 de diciembre). “Conceptos confusos”. *El País*. Recuperado (28.09.2012) en http://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131149172_850215.html

Martín, A. (2006, 23 de septiembre). Alberto García-Álix: “Las fotos son los ojos del narrador de un cuento” (Entrevista). *El País* (Sup. *Babelia*), Madrid.

Molina, M. (2006, 25 de octubre). “Los retratos de Gonnord entran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla”. *El País*. Andalucía.

(1998, 21 de noviembre). Alberto García-Álix: “Hacer un retrato es siempre como un enfrentamiento” (Entrevista). *El País*, Andalucía.

Montejo, Adolfo (2009, 8 de enero). Entrevista en el diario *Día*, Córdoba.

<http://manuelsonseca.blogspot.com.es/2009/01/entrevista-manuel-sonseca.html>

Morán, C. (2004, 3 de agosto). “La cámara interior de Alberto García-Álix”. *El País*, Madrid.

Palou, J. (1994, 11 de noviembre). Alberto García-Alix: “Fotografío mi vida” (Entrevista). *El País*,

Leele, Ouka (2008, 8 de abril). Entrevista de elcultural.es (sup. cultural de *El Mundo*). Madrid Recuperado (23.07.2012) en <http://www.youtube.com/user/revistaelcultural/videos?query=Ouka>

Pérez, B. (2001, 12 de junio). “Joan Fontcuberta, Alberto García-Álix, Juan Manuel Castro Prieto y Humberto Rivas, frente al Lázaro Galdiano”. *El País*, Madrid.

Pérez-Mínguez, Pablo (2003, marzo). En entrevista Centro Virtual Cervantes. Recuperado (01.07.2012) en http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/entrevista_minguez.htm

Pérez-Mínguez, Pablo (2007, 25 de agosto). En entrevista ABC. Recuperado (03.07.2012) en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2007/abc/Gente/pablo-perez-minguez-fotografo-quien-sabetal-vez-soy-mas-psiquiatra-que-fotografo_16451227121212.html

Planelles, M. (2006, 9 de junio). “Eutopía 06 reunirá en Córdoba a 5.000 creadores europeos”. *El País*, Andalucía.

Puig, A. (2002, 21 de septiembre). “¿Fotografía o Pintura?”. *ABC*, Madrid.

Revenga, L. (1985, 16 de junio). “El encuentro fotográfico de Arlés. Los grandes nombres del arte de la imagen vuelven a la ciudad francesa”. *El País*, Madrid.

(1984, 13 de octubre). "Alfred Stiegliz". *El País*, Madrid.

Rivas, R. (2006, 8 de septiembre). "Ouka Leele recrea con una denuncia social su famosa fotografía de Cibeles". *El País*, Madrid.

(2006, 17 de noviembre). "La Movida en 200 actos y tres meses". *El País*. Madrid. Recuperado (27.09.2012) en http://www.elpais.com/articulo/madrid/movida/200/actos/meses/elpepiautmad/20061117elpmad_16/Tes/

(2002, 1 de marzo). "Patricia Allende inventa un planeta relajado de espacios y sombras". *El País*, Madrid.

Rojas, J. (2005, 28 de marzo). "Alberto García-Alix". *El País*, Andalucía.

Rubio Nomblot, J. (2003, 21 de junio). "Reuniendo fragmentos". *ABC*, Madrid.

Sanz, M. (2001, 13 de abril). Joan Fontcuberta: "Pretendo que con mis fotografías se despierte la duda en el espectador". *El Mundo*. Madrid.

Sáenz de Tejada. (1988, 22 de noviembre). "Alberto García-Alix: Tengo fuerza con una cámara en las manos" (Entrevista). *El País*, Madrid.

Samaniego, F. (1999, 29 de octubre). "Humberto Rivas y Chema Madoz, dos formas de retratar la realidad". *El País*, Madrid.

Serra, C. (2006, 4 de febrero). "Una mirada a la propia diversidad". *El País*, Madrid.

(2006, 16 de octubre). "Un paseo por las nubes". *El Mundo* (Sup. *Metrópoli*).

(2001, 24 de enero). "Alberto García-Alix presenta su mirada frontal sobre el mundo en una retrospectiva en Tecla Sala". *El País*, Cataluña.

Urrutia, C. V. (2002, 11 de agosto). "Michael Wesely: Esta fotografía no se deja engañar". *El Mercurio*.

Useros, C. R. (2011). *Walter Benjamin. Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Villasante, Carlos. "Elogio y nostalgia de Photocentro". *Universo fotográfico*, nº3.

Recuperado (02.07.2012) en <http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/pdf/3villasante.pdf>

Virilio, P. (1997). *El ciber mundo. La política de lo peor*. Madrid.

Vozmediano, E. (2005, 20 de octubre). “Del paisaje moderno y sus primeros iconos”. *El Mundo* (Sup. *El Cultural*). Madrid.

Wines, J. (1989). *The Slippery Floor*. Londres: Academy Editions.

III Filmografía

Cortometrajes de obras de artistas

Aljys, Francis

Biennale di Venezia. Recuperado (07.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=MQjDOsfqgLI>

A fé move montanhas. 6 Bienal do Mercosul. Recuperado (07.08. 2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=ahVe46lwFsY&feature=related>

Zocalo, 22 May 1999. (México). Recuperado (07.08. 2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=pjr0mQbbCGI&feature=related>

El zorro en el museo. Recuperado (07.08. 2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=pzmHzmS64co&NR=1>

Messenger (Mensajero). Recuperado (07.08. 2012) en http://es.youtube.com/watch?v=dXIEfHF_E2A

Arroyo, Eduardo

Taller de invierno con Eduardo Arroyo. Recuperado (08.08. 2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=Mo9mTt3cU7I>

Cage, John

In The Name Of The Holocaust. Recuperado (09.08. 2012) en http://es.youtube.com/watch?v=q865x7K_QP4&eurl=http://ffodissahnerak.

Chatwin, Bruce

Walking and Bruce Chatwin's Songlines. Recuperado (11.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=-zEo279akKs>

DiCorcia, Philip-Lorca

Exposed at Tate Modern: Philip-Lorca DiCorcia. Recuperado (11.08.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=bpawWn1nXJo>

Duchamp, Marcel

Anemic Cinema. Recuperado (09.08.2012) en http://www.youtube.com/watch?v=yZIHA4hLk2kSCHWITTERS_WASISTDAS

Duchamp: breaking glasses. Recuperado (09.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=TXXrHuTxYiA&feature=related>

Marcel Duchamp and John Cage. Recuperado (09.08.2012) en http://es.youtube.com/watch?v=mJ5Cl30_KvE&feature=related

Marcel Duchamp Fountain SFMOMA. Recuperado (09.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=Jlr-4oZTHD0&feature=related>

Ferrer, Esther

Extractos de "El arte de la performance: teoría y práctica". Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=wgblyTO1u5o>

Isou, Isidore (fundador de la Internacional Letrista)

Isidore Isou(1928-2007) Venom and Eternity 1951, 1hour 18 minutes. Recuperado (09.08.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=hKkEEfdx6E>

Isidore Isou 1925-2007. Recuperado (09.08.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=wXxMUSwCTM>

Koolhaas, Rem

Rem Koolhaas. Recuperado (09.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=KMMrwfeQ1UA&feature=related>

*CCTV Beijing * OMA Remix.* Recuperado (09.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=HA-3FjJSHPO&feature=related>

*CCTV Tower Beijing * Koolhaas' Carbonistas.* Recuperado (09.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=fyJyPmJ5nWs&NR=1>

Ccctv Headquarters 200802. Recuperado (09.08.2012) en <http://es.youtube.com/watch?v=H9BJRjYz6vE&feature=related>

Kruger, Barbara

Circus, 2011. Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=DP7hbDkJqI8>

Stuart Collection at UCSD. Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=ucb77JBo8-A>

Barbara Kruger City University of New York Windows. Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=zzKAtrT2lw8&feature=related>

Matta Clark, Gordon

Gordon Matta Clark Exhibit at Whitney walk through with Jane Crawford.

Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=-NOad-06Ms4>

Matta Clark el único y verdadero arquitecto deconstructivista. Recuperado (3.10.2012) en http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=g88q-Ht_r-w

Muntadas, Antoni

Antoni Muntadas. Situaciones. Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=6cnmHX0riV8>

Entrevista realizada por Hoyesarte.com a Antoni Muntadas. (Recuperado 2.3.2013) en <https://www.youtube.com/watch?v=x6RpbW78S3w>

Situaciones. (Recuperado 2.3.2013) en <https://www.youtube.com/watch?v=6cnmHX0riV8>

Rodchenko, Alexander

Alexander Rodchenko and the Russian Avant-garde. Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=i29tL-LHyY8>

Alexander Rodchenko. Fotografías. Recuperado (3.10.2012) en <https://www.youtube.com/watch?v=O8tWX1vPw7U>

Rosler, Marta

Semiotics of the Kitchen. Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>

Exposición en el Centro José Guerrero (Granada). Recuperado (3.10.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=DYxHqUZXdgw&feature=fvwrel>

Rousse, George

La noche en Blanco. 2007. Recuperado (3.10.2012) en

<http://www.youtube.com/watch?v=k5DrliFr4ZM>

Schwitters, Kurt

UHR FUNK-Kurt Schwitters Wasistdas Poem. Recuperado (09.08.2012) en

<http://www.youtube.com/watch?v=hKkEEfdx6E&NR=1>

Ursonante. Recuperado (09.08.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=4JZfONAWMWg&feature=related>

Kurt Schwitters. Recuperado (09.08.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=qGAnINpvSeo&feature=related>

MERz#1. Recuperado (09.08.2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=9bN6Cu-pbxU&feature=related>

Kurt Schwitters – Merz. Recuperado (09.08.2012) en

<http://www.youtube.com/watch?v=7ksT2peEfUk&feature=related>

Soriano, Federico

Hielo (grupo de arquitectura Sin-tesis). Recuperado (09.08.2012) en

<http://es.youtube.com/watch?v=wfmYWslA5RE&eurl=http://ffodissahnerak>

Directores de Cine en relación con la ciudad

Nacionales

Almodóvar, P. *Volver*, 2006.

Hable con ella, 2002.

Todo sobre mi madre, 1999.

Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1987.

Amenábar, A. *Abre los ojos*, 1997.

Tesis, 1996.

Armendáriz, M. *Historias del Kronen*, 1995.

Bollaín, I. *Mataharis*, 2007.

Te doy mis ojos, 2003.

Coixet, I. *La vida secreta de las palabras*, 2005.

Mi vida sin mí, 2002.

Rosales, J. *Soledad*, 2008.

Internacionales

Allen, W. *Misterioso asesinato en Manhattan*, 1993.

Manhattan, 1979.

La rosa púrpura del Cairo, 1985.

Fellini, F. *Y La nave*, 1983.

Prueba de orquesta, 1978.

Ocho y medio, 1963.

Roma ciudad abierta, 1945.

Greenaway, P. *The pillow book*, 1996.

El vientre del arquitecto, 1987.

El contrato del dibujante, 1982.

Hopper, D. *Easy Rider*, 1969.

Kieslowski, K. *Tres colores: Blanco*, 1994.

Tres colores: Rojo, 1994.

Tres colores: Azul, 1993.

La doble vida de Verónica, 1991.

Lang, F. *Metrópolis*, 1927.

Ruttman, W. *Sinfonía de una ciudad*, 1927.

Scorsese, M. *Taxi driver*, 1976.

Scott, R. *Blade runner*, 1982.

Trier, L. V. *Dogville*, 2003.

Europa, 1991.

Wenders, W. *Buenavista Club Social*, 1999.

Tan lejos, tan cerca, 1993.

El cielo sobre Berlín, 1987.

París, Texas, 1984.

Cine Situacionista: Guy Debord

Guy Debord, son art, son temps (Guy Debord, su arte y su tiempo). 1995

In girum imus nocte et consumimur igni (Damos una vuelta por la noche y somos consumidos por el fuego). 1978 (Simar Films).

Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film *La société du spectacle*. París, 1975 (Simar Films).

La société du spectacle (La sociedad del espectáculo). París, 1973 (Simar Films).

Critique de la séparation (Crítica de la separación). París, 1961 (cortometraje, Dansk-Fransk).

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (Sobre el tránsito de algunas personas en el transcurso de un breve periodo de tiempo). París, 1959. (cortometraje, Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni).

Hurlements en faveur de Sade (Lamentos en favor de Sade), 1952.

IV. Webgrafía de artistas españoles

Agora.qc.ca (Encyclopédie de L'Agora). Recuperado (26.09.2012) en <http://agora.qc.ca>

Allende, Patricia (web oficial). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.patriciaallende.com>

Artbarcelona.es. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artbarcelona.es/es/main.html>

Artfacts.net. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artfacts.net>

Artnet.de. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artnet.de>

Cuartoscuro.com (Agencia de fotografía y editora). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.cuartoscuro.com/>

Elangelcaido.org. Recuperado (26.09.2012) en: <http://www.elangelcaido.org>

Antología completa del programa “La edad de oro” en RTV. Dirigida por Paloma Chamorro. Recuperado (2.3.2013) en <http://www.rtve.es/archivo/la-edad-de-oro/>

Fontcuberta, Joan. Fontcuberta.com (Web oficial). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.fontcuberta.com/>

Alfonso, P. (2002). “La mirada desconfiada: Reflexiones en torno a la obra de Joan Fontcuberta”. *Comunicar*. Recuperado (26.09.2012) en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/158/15801927.pdf>

Circulobellasartes.com. “Por un manifiesto postfotográfico”. Recuperado (28.09.2012)
en <http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=7756&keyword=joan+fontcuberta>

“El artista y la fotografía”. *Zonazero.com*. Recuperado (26.09.2012)
en <http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta2/indexsp.html>

Gámez, L. A. (2006, 13 de junio). “El cosmonauta fantasma”. *Elcorreodigital.com* (Recuperado (26.09.2012)
en <http://blogs.elcorreodigital.com/index.php/magonia/2006/06/13/>

Jiménez, J. “La huella de las sirenas”. *Elmundo.es*. Recuperado (26.09.2012)
en <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/fontcuberta/criticajoan.html>

Masdearte.com. Joan Fontcuberta. Recuperado (26.09.2012)
en http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=58&id=7040&option=com_content&Itemid=7

Zabriskiegallery.com. “Joan Fontcuberta: Googlegrams”. Recuperado (26.09.2012) en:
<http://www.zabriskiegallery.com/fontcuberta2006/images.htm>

Zonazero.com. Recuperado (26.09.2012)
en <http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/vigo2/tfontcuberta.html>

Galeriamoriarty.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.galeriamoriarty.com>

Galeriajuanadeaizpuru.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.galeriajuanadeaizpuru.com>

Joan Fontcuberta. Hasselblad Award Winner 2013. Recuperado
(2.3.2013) <https://www.youtube.com/watch?v=26lcWwwauts>

García-Álix, Alberto. *Albertogarciaalix.com* (Web oficial) Recuperado (29.09.2012)
en <http://www.albertogarciaalix.com/>

Artfacts.net. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/1605>

Artnet.com. Alberto García-Álix. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artnet.com/artist/423932371/alberto-garcia-alix.html>

Elangelcaido.org. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.elangelcaido.org/libros/015libro.html>

(2006, 29 de junio). Recuperado (26.09.2012)

en <http://www.elpais.es/edigitales/entrevista.html?encuentro=2258>

Monblog.ch. (2006, 17 de octubre). “Alberto García-Álix por Ana Curra”. Recuperado (26.09.2012)

en <http://www.monblog.ch/nach/?p=200610171323057>

Periodistas.21. (2006, 24 de noviembre). Recuperado (26.09.2012)

en <http://periodistas21.blogspot.com/2006/11/alberto-garca-alix-no-lo-sigas.html>

Cervantes.es. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.cervantes.es/default.htm>

Cervantes.tv. Recuperado (26.09.2012) en <http://cervantestv.es>

Creativtv.net. Recuperado (26.09.2012) en http://www.creativtv.net/v2/identite/autre/garcia_alix.html

Epdlp.com (El Poder de la Palabra). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.epdlp.com>

Fundacenafv.gob.ve. (Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Gobierno de Venezuela). Recuperado

(26.09.2012) en <http://www.fundacenafv.gob.ve>

Galeriadelsangels.com. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.galeriadelsangels.com>

Gatti, Juan. Rtve a la carta. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/juan-gatti-disenador-epoca/1257514>

Gett.edu (The J. Paul Getty Museum). Recuperado (28.09.2012)

en <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1786>

Gonnord, Pierre. Pierregonnord.com (web oficial). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.pierregonnord.com>

Absolutbcn.com. “Doble exposición de Pierre Gonnord en Barcelona”. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.absolutbcn.com/archives/2006/01/24/doble-exposicion-de-fotografia-de-pierre-gonnord-en-barcelona>

Artfacts.net. Pierre Gonnord. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/12640>

Artnet.de. Pierre Gonnord. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artnet.de/artist/423932647/pierre-gonnord.html>

Benbaso.blogspot.com. “Fotografía de Pierre Gonnord”. Recuperado (26.09.2012) en <http://benbaso.blogspot.com/2006/11/fotografas-de-pierre-gonnord.html>

Cceba.org.ar (Centro Cultural de España en Buenos Aires). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.cceba.org.ar/v3/index.php?>

Guiagay.com. “Pierre Gonnord. ‘Far East’”. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.guiagay.com/noticias/galeria/galerpierre.asp>

Musac.org. Pierre Gonnord, ‘Karl’. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.musac.org.es/index.php?ref=11700>

Photography-now. Pierre Gonnord. Recuperado (26.09.2012) en <http://es.photography-now.com/artists/K10978.html?PHPSESSID=ee8fd26acb4b61c>

W3art.es (La Comunidad Artista Online). Recuperado (26.09.2012) en http://w3art.es/weblog_archivos/000234.php

Gutierrez, Ciuco. Ciucogutierrez.com (web oficial). Recuperado (26.09.2012) en: <http://www.ciucogutierrez.com>

Alonsovidal.com (Galería). “Ciuco Gutiérrez. El coleccionista de nubes”. Recuperado (26.09.2012) en http://www.alonsovidal.com/1_0/CiucoGutierrez/ciuco.html

Arte10.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.arte10.com/noticias/a10tv-1.html>

Artedehor.net. "Ciuco Gutiérrez". Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artedehoy.net/html/galeriasdearte/ciucogutierrez.html>

Artfacts.net. "Ciuco Gutiérrez". Recuperado (26.09.2012) en <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/12790>

Artneutre.blogspot.com. "Ciuco Gutiérrez a la Galería Alonso Vidal". Recuperado (26.09.2012) en <http://artneutre.blogspot.com/2006/10/ciuco-gutierrez-la-galeria-alonso.html>

Elsalvador.com. (2006, 3 de abril). "Conceptos que seducen la imaginación". Recuperado (26.09.2012) en <http://www.elsalvador.com/noticias/2006/04/03/escenarios/esc5.asp>

Faq-mac.com. "Sonimagfoto2003". Recuperado (26.09.2012) en <http://www.faq-mac.com/mt/archives/004796.php>

Gestion-cultural.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.gestion-cultural.com/expo3.htm>

Photography-now.com. "Ciuco Gutiérrez". Recuperado (26.09.2012) en <http://fr.photography-now.com/artists/k18963.html?PHPSESSID=10267877134b9ef>

Rtve.es. "La Aventura del Saber". Ciuco Gutiérrez. Recuperado (28.09.2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-ciuco-gutierrez/1378426>

Sierradecadiz.com. "Exposición 'On the road'". Recuperado (26.09.2012) en <http://www.sierradecadiz.com/noticias/modules.php?name=News&file=article&sid=1049>

Hangar.org. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.hangar.org>

Heideggeriana.com.or. "La verdad de la obra de arte"(Por Hans-Georg Gadamer). Recuperado(27. 09. 2012) en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:b4QS3Y8ASHUJ:www.heideggeriana.com.ar/gadamer/obra_de%2520arte.htm+der+ursprung+des+kunstwerkes+traducir&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es:

Kodak.com. Recuperado (28.09.2012) en <http://www.kodak.com/ek/US/en/Home.htm>

Lahuellasonora.es. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.lahuellasonora.es>

Lanetro.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://madrid.lanetro.com>

Leele, Ouka. Oukaleele.com(web oficial). Recuperado (27.09.2012) en <http://www.oukaleele.com>

Afa.alcoi.com. "Ouka Leele". Recuperado (26.09.2012) en <http://afa.alcoi.com/alcoimatge/1999/oukalele/oukalele.htm>

Elmundo.es. Encuentros digitales. Ouka Leele. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/02/1912/>

Elperiodicodearagon.com. Ouka Leele: "Empiezo a ver poemas y a escribir fotografías". Recuperado (27.09.2012) en <http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=279241>

Informativos.net. "Neverland ediciones presenta: Ouka Leele, 'Esa luz cuando justo da el sol'". Recuperado (26.09.2012) en <http://www.informativos.net/Noticia.aspx?noticia=47400>

Quesabesde.com. "Ouka Leele se alza con el Premio Nacional de Fotografía 2005". Recuperado (26.09.2012) en http://www.quesabesde.com/noticias/Ouka-Leele,1_2151

Rtve.es. *La edad de oro*. Ouka Lele. Recuperado (28.09.2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/ouka-lele-edad-oro/1011361>

Mitolofiaindia.idoneos.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://mitolofiaindia.idoneos.com>

Monografías.com. Recuperado (26.09.2012) en www.monografias.com

Musac.org. (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.musac.org.es/index.php?secc=2&subsecc=0>

Museo de Bellas Artes de Sevilla. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/>

Museo Thyssen-Bornemisza (Colección). Recuperado (26.09.2012) en http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_biografia616.html

Notodofest.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.notodofotofest.com>

Ojodigital.com. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.ojodigital.com>

Ortiz, Aitor. Aitor-ortiz.com (web oficial). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.aitor-ortiz.com>

Arnet.com. Aitor Ortiz. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.artnet.com/artist/424097462/aitor-ortiz.html>

Artfacts.net. Aitor Ortiz. Recuperado (27.09.2012) en
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/10133>

Art.net.com. Recuperado (27.09.2012) en www.artnet.com/artwork/424481352/aitor-ortiz-estructuras-17.html

Elangelcaido.org. "Antirrealismos: Spanish Photomedia Now". Recuperado (27.09.2012) en
<http://www.elangelcaido.org/comunicacion/036/036antirrealismos.html>

Espacioluke.com. Aitor Ortiz. Recuperado (27.09.2012) en
<http://www.espacioluke.com/2003/Septiembre2003/ines.html>

De.photography-now.com. Aitor Ortiz. Recuperado (27.09.2012) en <http://de.photography-now.com/artists/K08967.html?PHPSESSID=ee8fd26acb4b61c>

Galerie-clairefontaine.lu. Aitor Ortiz. Recuperado (27.09.2012) en http://www.galerie-clairefontaine.lu/gcf_site/Ortiz_ok/index.htm

Sindominio.net. Recuperado (27.09.2012) en <http://sindominio.net/ahtez/?q=es/node/146>

W3art.es. Recuperado (27.09.2012) en <http://w3art.es/montehermoso/>

Paris.cervantes.es. Recuperado (26.09.2012) en <http://paris.cervantes.es>

Periferias.org. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.periferias.org>

PhotoEspaña. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.phedigital.com>

Photography-now.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://photography-now.com/exhibition/?type=A>

Rae.es (Real Academia Española de la Lengua). Recuperado (26.09.2012) en <http://www.rae.es>

Rsf.es (Real Sociedad Fotográfica). Recuperado (26.09.2012) en www.rsf.es

Redinterlocal.org (Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura). Recuperado (28.09.2012) en <http://www.redinterlocal.org>

Riego, B. "La Historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica". Ahistcon.org (Asociación de Historia Contemporánea). Recuperado (27. 09. 2012) en http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer24_06.pdf

Richardavedom.com(Fundación Richard Avedon).Recuperado (27.09.2012) en <http://www.richardavedon.com>

Rivas, Humberto. Humbertorivas.com (Web oficial).Recuperado (27.09.2012) en <http://humbertorivas.com/bio.php>

Elconfidencial.com. (2006, 14 de noviembre). "El fotógrafo Humberto Rivas muestra su pasión por el teatro en una retrospectiva". Recuperado (27.09.2012) en http://www.elconfidencial.com/noticias/noticia_18981.asp

CVC.cervantes.es (Centro Virtual Cervantes). "Un nuevo capítulo". Recuperado (27.09.2012) en http://cvc.cervantes.es/actcult/fotografia/ayer_hoy/1976_2000/nuevo_capitulo.htm

Liceus.com. "Humberto Rivas. El fotógrafo del silencio". Recuperado (27.09.2012) en <http://www.liceus.com/cgi-bin/GUI/03/4451.asp>

Menorcaweb.com. "Fotografías de Humberto Rivas". Recuperado (27.09.2012) en <http://www.menorcaweb.com/noticias/2003/10/fotografias-de-humberto-rivas>

Mnac.es (Museo Nacional de Arte de Cataluña). "Humberto Rivas. El fotógrafo del silencio"Recuperado (27.09.2012) en http://www.mnac.es/doc/lan_003/humbertorivas.pdf

Musac.org (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León). Recuperado (27.09.2012) en <http://www.musac.org.es/index.php?ref=13200>

“Retratos. 1976-2000”. Recuperado (27.09.2012) en http://cvc.cervantes.es/actcult/fotografia/ayer_hoy/1976_2000/retratos.htm

Rivera, S. "Barbara Kruger: You art not yourself". Recuperado (27. 09. 2012) en http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm

Rtve.es. “Jeff Wall: el camino sinuoso”. *Metrópolis*. Recuperado (27. 09. 2012) en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-jeff-wall/1325908>

Shivashakti.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.shivashakti.com>

Sonseca, Manuel

Cvc.cervantes.es. “Acerca de la Fotografía Española Moderna”. Por Juan Manuel Bonet. Recuperado (27.09.2012) en <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/fotografia/roma2000/fotografia.htm>

Elangelcaido.org. “Viento Sur”. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.elangelcaido.org/relatos/030/030vientosur.html>

Enfocarte.com. “La ronda de las ciudades: Roma”. Por Manuel Sonseca. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.enfocarte.com/3.20/fotografia2.html>

Recuperado (27.09.2012) en <http://www.enfocarte.com/3.20/01.html>

Fotosyfotografos.com. Manuel Sonseca. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.fotosyfotografos.com/Abierto%20de%20Almansa%2006.pdf>

Galería Contraluz. Manuel Sonseca. Recuperado (27.09.2012) en http://www.terra.es/personal5/agrupacionfoto/html/autor/manuel_sonseca.htm

Mestizo.org. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.mestizo.org/libreria/minimo14.html>

Tediciones.com. “Un viaje a Madrid”. Recuperado (27.09.2012) en www.tediciones.com/viamad.htm

Wordpress.com. "El origen de la palabra Kodak". Recuperado (28.09.2012) en <http://cursodefoto.wordpress.com/2009/01/14/origen-de-la-palabra-kodak>

W3art.es. "100 fotógrafos españoles". Recuperado (27.09.2012) en http://w3art.es/weblog_archivos/000500.php

The-artists.org. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.the-artists.org>

Trillo, Miguel

Artfacts.net. Miguel Trillo. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/54408>

Casaasia.es. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.casaasia.es/pdf/42106105640AM1145609800259.pdf>

Clubcultura.com. "Masterclass de fotografía". Recuperado (27.09.2012) en <http://www.clubcultura.com/clubfoto/migueltrillo/migueltrillo.htm>

Cvc.cervantes.es (Centro Virtual Cervantes). "Un capítulo nuevo". Por Rafael Doctor Roncero. Recuperado (27.09.2012) en http://cvc.cervantes.es/actcult/fotografia/ayer_hoy/1976_2000/nuevo_capitulo.htm

Elangelcaido.org. Miguel Trillo. Imágenes. Recuperado (27.09.2012) en <http://www.elangelcaido.org/muestras/mtrillo/mtrillobio.html>

Miguel Trillo. *Las casas de los cadáveres*. Recuperado (27.09.2012) en www.elangelcaido.org/muestras/mtrillo/mtrillo01.html

Real Sociedad Fotográfica (Índice). Recuperado (27.09.2012) en <http://www.terra.es/personal5/914133355/rsf06.htm>

Victordelrionet. "Entorno a la idea de fotografía objeto". Recuperado (26.09.2012) en <http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/dardo-foto-objeto.pdf>

Villalonga, M. (1998, marzo). "Sobre el flujo, percepción y representación urbana" en Periferia.org. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.periferia.org/publications/villalonga1.html>

Virgilio. *La Eneida*. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.apocatastasis.com/eneida-virgilio.php#axzz27ZjBL2C4>

Zona3.com. Recuperado (26.09.2012) en <http://www.zona3.com>

Anexo. Entrevistas

Aitor Ortiz. Bilbao, Julio, 2004. La sinceridad de un artista.

El proceso e intercambio de ideas ha sido el correo electrónico y algunas llamadas telefónicas.

Esther Sánchez.- ¿Cuándo descubriste la fotografía? ¿Cómo empezaste? ¿Qué ocurrió?

Aitor Ortiz.- Lo cierto es que comencé de un modo casual y pensaba que temporal, pero poco a poco me fui enganchando y han sido estupendas las experiencias que me ha dado la fotografía: a nivel profesional la capacidad de conocer y desenvolverse en muchas y muy variadas situaciones y con distintos tipos de gente y a nivel personal una capacidad de observación y análisis que no había desarrollado anteriormente.

E.S.- ¿Trabajas por encargos de empresas relacionadas con la construcción?

A.O.- Si, es algo que me ha ayudado mucho para realizar mi trabajo personal. Muchas horas de espera en contacto con los mismos espacios que tenía que fotografiar por encargo siempre veía y quería fotografiar algo más que lo que me pedían.

E.S.- ¿Piensas que la fotografía es arte?

A.O.- Esta es la pregunta que ha acompañado siempre a la fotografía en su corta historia. Creo que estos últimos años se ha intentado vincular fotografía y arte en demasiadas ocasiones y se ha hablado demasiado de ello, y digo demasiado porque cuando hablas demasiado de algo parece que en fondo te lo estás cuestionando y se genera una incertidumbre a la opinión pública. Creo que para entenderla tendríamos que hablar desde tres puntos de vista diferentes: Arte (Críticos, museos, comisarios, galerías,...) fotógrafos y sociedad (99% opinión pública). Que la fotografía ya ha entrado por la puerta grande en el mundo del arte contemporáneo no me cabe ninguna duda y creo que ningún crítico de arte y profesional especializado diría lo contrario. En el arte, la fotografía es una herramienta de expresión y como tal no necesita obligatoriamente el artista ejecutar el trabajo físicamente siempre y cuando dicha realización se ajuste a la idea original. Los fotógrafos, que durante años han estudiado y trabajado para dominar la técnica fotográfica son los auténticos especialistas en el uso de la fotografía como herramienta, generalmente al servicio de otros.

Y por último está el resto de la sociedad que sería el 99% de la opinión pública y que utiliza la fotografía como documento social, informativo, técnico,...

Evidentemente he hablado en términos generales y, planteándolo así, no habría opiniones discrepantes, pero toda regla tiene sus excepciones y esta no iba a ser menos. Los desencuentros surgen en casos como estos: artistas que proceden de otras disciplinas descubren la fotografía y realizan trabajos sin la técnica suficiente o sin el asesoramiento de un profesional y los trabajos finales carecen de la madurez que el medio requiere, aunque la propuesta sea de interés. Fotógrafos profesionales que ven que tras largos años de buen hacer no son suficientes para que su trabajo se reconozca como arte, y esto se agrava cuando un creador o artista encarga la realización a un fotógrafo profesional ¿Quién es el artista, el compositor o el intérprete?

Otro punto de desencuentro puede surgir cuando un crítico de arte reconoce en miles de fotografías desenfocadas de reportaje socio-familiar escondidas en un cajón una actitud artística encomiable, difícil de entender para el resto de la sociedad que cree que en todas las casas se hace lo mismo y no tiene más valor que como documento familiar. Y así podríamos seguir con otras muchas excepciones que hacen que la gente se cuestione si la fotografía es o no es arte. Por supuesto que es arte, pero una mínima parte de la fotografía que se hace, y es competencia y responsabilidad únicamente de los críticos, comisarios, galeristas, programadores de museos, coleccionistas, profesionales y estudiosos de la cultura y de la historia de arte decidir lo que es y lo que no es merecedor de ser llamado arte en todo el espectro llamado fotografía.

E.S.- En tus últimos trabajos das gran importancia al color gris en todas sus gamas tonales, también a la luz. Dejas la simetría y recurre al barrido para moverte dando una sensación de instante largo, ambiguo, confuso, poco delimitado. Es un cambio brusco...o pienso que estás depurando tu estilo. ¿Qué me podrías comentar al respecto?

A.O.- En mi anterior trabajo DESTRUCTURAS fotografí construcciones carentes de un significado propio, imposible de distinguir en que situación se encuentran, si en fase de construcción o de destrucción, intemporales, reducidas a su estructura más básica y elemental; utilizables para construir otros significados metafóricos y artísticos, vistas generales de edificios y espacios grandilocuentes donde la falta de estilo arquitectónico ha sido aprovechada y manipulada por el fotógrafo para generar un estilo propio. En mis últimas Series MODULAR REC y MODULAR MOD sigo investigando en la relación entre el espacio y su representación.

En MODULAR REC hay una deconstrucción dinámica del espacio las paredes, los límites se funden. A diferencia con DESTRUCTURAS ya denotamos la presencia de alguien en esos espacios, el fotógrafo, que los agita enseñando su esencia, una ejecución más cercana a una pintura expresionista que a la instantánea fotográfica.

En MODULAR MOD la deconstrucción es óptica. Fotografió el espacio real con una línea vertical de interés y el resto del plano desenfocado y con la perspectiva real del espacio alterada en cámara. Las imágenes resultantes se exponen montadas sobre una rótula que les permite bascular en todas direcciones, tanto de forma paralela al muro como formando ángulo con él, comentando de ésta forma las limitaciones y contradicciones de la perspectiva fotografiada, ya que a la sutil perspectiva representada en la fotografía se une aquella otra obtenida con la modificación del ángulo respecto a la pared de la sala. Perspectiva real y ficticia se unen en unas imágenes que provocan en el espectador una relativización de sus categorías perceptivas.

E.S.- ¿En el lugar donde vives hay artistas tan jóvenes como tú? ¿Formáis algún grupo?

A.O.- Claro que si, ahora mismo hay un buen grupo de artistas jóvenes en el País Vasco trabajando a nivel internacional con propuestas muy interesantes, pero es cierto que no formamos ningún grupo ni tenemos mucho contacto entre nosotros, lo bueno es que generamos proyectos absolutamente independientes y sin las vinculaciones que se generan en los grupos en cuanto a las ideas o los estilos, pero lo malo es que podíamos estar haciendo mucha más fuerza en el panorama artístico nacional-internacional. En cuanto a referentes, lógicamente tengo y muchos, fotográficos por decirte alguno, Hiroshi Sugimoto, Daniel Canogar, Andreas Gursky o Javier Vallhonrat entre otros, pero no solo fotográficos, trabajos tan variados como el de Bill Viola, Anselm Kiefer o James Turrell también me interesan mucho.

E.S.-Allí donde el arquitecto creador debe oscurecerse ante la vida que retoma sus derechos, el fotógrafo creador debe estar más presente que nunca para recoger el devenir del edificio, siempre el mismo y sin embargo ya diferente.⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ VVAA (1986) *Histoire de la Photographie*, Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (dirs.), París: Bordas.

Fotografiar la arquitectura es un tema complejo: allí donde el arquitecto ha puesto volumen, espacios habitables para el hombre, el artista - en este caso Aitor Ortiz - los convierte en elementos inhabitables, bien por su simetría o juego de espejos, o bien por su planitud. No en vano sus últimas obras pueden evocar algunas obras de la Escuela de Nueva York, especialmente a Mark Rothko⁵⁶⁰. Fue en esos momentos donde la realidad de la experiencia secular y trascendental se fusionan para crear una tercera cualidad: la imagen pintada. Podría coincidir la experiencia del artista con el del espectador.

E.S.-¿Es este tu objetivo? , O por el contrario ¿la reflexión en el exterior del de la fotografía sería sustituida por la participación directa en el propio espacio de la imagen?

A.O.- Como he dicho antes mi trabajo se desarrolla en la relación entre el espacio y su capacidad y cualidad de representación, analizando la arquitectura y el espacio desde su imagen. En el caso de DESTRUCTURAS y MODULAR REC la imagen resultante es bidimensional y la intervención del fotógrafo en el espacio es previa a su exposición, pero en el caso de MODULAR MOD, al realizar las fotografías, convierto el espacio tridimensional en bidimensional, manipulándolo ópticamente y es en el montaje en la sala de exposiciones donde vuelvo a construir con los módulos fotográficos un espacio en tres dimensiones; pero es un espacio más metafísico donde el espectador puede moverse por el y encuentra dificultades para ubicarse.

E.S.-La imagen no tendría referencias a nada que se hubiera producido con anterioridad. Sería su propio mensaje, contenido en sí mismo. Como aclaro el artista Newman, en vez de trabajar con restos de espacio, trabajaría con todo el espacio.⁵⁶¹

Rothko empleaba franjas o bloques rectangulares de contornos borrosos que parecen flotar en un espacio indeterminado. Su sentido del espacio tiene su origen en una experiencia real, la de las grandes extensiones de los

⁵⁶⁰ Mark Rothko (1902, Lituania-1970, Nueva York). Pintor estadounidense “Desde un punto de vista elevado, Rothko contemplaba un paisaje vacío cubierto de blanca niebla. En el velo lechoso que se extendía a lo largo de del espacio, en este vacío de tierra y niebla, de pronto apareció una mancha minúscula: un coche. Se sintió dominado por la sensación de su propia insignificancia. Nunca olvidó esta experiencia y esta sensación. Sus cuadros se pueden proseguir mentalmente, más allá de los límites de la tela. Era como el color fluyendo prácticamente más allá del borde de la tela...” VV.AA. (2001) *Arte del siglo XX*, Köln: Taschen, p.292.

⁵⁶¹ VV.AA. (2001). *Arte del Siglo XX*, Köln: Ed. Taschen, p. 290.

campos de América, especialmente los de Oregón donde vivió. Allí se sintió dominado por la sensación de su propia insignificancia.

Para Aitor Ortiz la fotografía no tiene límites, se sale. Las verticales, horizontales y oblicuas se salen del marco de forma rápida, con velocidad, en otros casos se reafirma en la contundencia de la geometría y la gravedad.

E.S.- ¿Por qué empleas el formato tan grande? Si disminuyéramos el tamaño, ¿qué pasaría?

A.O.- En alguna ocasión trabajo con formatos más pequeños, pero normalmente mis fotografías mejoran con formatos muy grandes, sobre todo las series DESTRUCTURAS y MODULAR MOD, es en esos formatos donde podemos observar la grandeza de los espacios fotografiados, su textura, ya que es la textura del hormigón es la que nos da idea de la escala real de las construcciones.

E.S.-El misterio está presente en tus trabajos, gritan en silencio con esperanzados huecos de luz, de infinito...

Son imágenes desconcertantes, difícil de distinguir en qué situación se encuentran, si en fase de construcción o de destrucción; por su inquietante pulcritud reflejan vacío, pero acabado. Creo que transmite mucho misterio una sombra o lo que no podemos ver tras un muro.

Para encontrar las propias raíces, el propio vigor de lo originario, hay que volver a los orígenes y encontrar allí una primera mirada, una mirada nueva. Hay que aprender a mirar las cosas como si fuera la primera vez, despojándose de todo lo conocido. Esto es lo que se ha llamado extrañamiento ante el mundo. Extrañar es sentir algo como insólito, raro, chocante, extraordinario... origen de la búsqueda ante lo desconocido.

E.S.- ¿Cómo es tu mirada?

A.O.- Supongo que curiosa y analítica, constantemente me estoy cuestionando todo lo preestablecido.

E.S.-Cézanne expresó la luz como las raíces del mundo ¿Qué expresan tus luces?

A.O.- La luz es algo muy importante en una fotografía y puede transformar completamente el resultado de la misma. Hasta ahora he trabajado con luces muy suaves en la toma ya que no me interesaba en la mayoría de los casos potenciar sombras duras. Es en la manipulación posterior donde altero los valores de la imagen en cada caso concreto, enfatizando zonas. Mi metodología de trabajo se aproxima más a la de un pintor que a la de un fotógrafo.

E.S.-Una vez Beuys comentó:

Los seres humanos deben aprender a trascender su realidad. Deben crear un vehículo espiritual con en el cual puedan llegar a un punto de vista completamente diferente del Universo.⁵⁶²

-¿Cuál es tu opinión?

A.O.- ¡Ojalá! todos los seres humanos realizaran este sano ejercicio alguna vez en su vida, el mundo mejoraría.

E.S.-En el proceso está el secreto: ¿cómo es tu trabajo? ¿dónde buscas esas arquitecturas tan puras en las que solo vemos hormigón?, ¿podrías comentarnos esta imagen?

A.O.- Es un trabajo lento, normalmente localizo previamente espacios, los trabajo mentalmente y si creo que me va a interesar el resultado, comienzo a fotografiar. Normalmente son espacios públicos, obra civil y en algunos casos obras que he visitado por encargos profesionales.

E.S.- ¿Crees en la ciudad utópica? En el no lugar.

A.O.- Por supuesto, pero como espacio mental, como utopía. Son muchos los escritos existentes, los arquitectos y artistas que han trabajado en el tema.

E.S.-En tus últimas obras no aparece el hombre ¿puedes ofrecernos un motivo?

A.O.- El hombre sería un elemento demasiado obvio en mis fotografías y les restaría misterio, único que me podría interesar es su escala frente al edificio o espacio, pero utilizo un elemento más sutil como es la textura del encofrado del hormigón. De ahí que sea tan importante que el formato de las imágenes sea grande.

⁵⁶²VV.AA. (2001). *Arte del Siglo XX*, Köln: Ed. Taschen, p. 293.

Alberto García-Alix. Madrid, 19 de septiembre, 2005.

Entrevista en la Plaza del famoso bar "Palentino" situado en la calle del Pez, en el barrio de Chueca. Son las 9:30 de la noche un gran murmullo de adolescentes entorpece nuestro diálogo.

Esther Sánchez.- ¿Alberto, qué trabajo estás preparando ahora?

Alberto García-Alix.-Estoy preparando una exposición de fotografías que abarca desde el año 76 al 86 y un libro como catálogo. También un proyecto celular documental sobre la vida de un hombre. Trata de un anarquista español, madrileño, que durante la guerra tendrá una presencia muy fuerte en todo lo referente a la represión de retaguardia. Va a dirigir una checa; es un hombre que mató mucho y lo hizo todo al servicio de la CNT, de la historia que es un poco pacata. Esto ha surgido de una investigación muy profunda que ha hecho durante 10 años mi hermano Carlos, que es pintor. Yo estaba preparando un guión, un largo con fotos mías, pero me llamó mi hermano, vi el guión y me he metido en el proyecto.

E.S.- ¿Quién lo dirige?

A.G.A.-Lo dirijo yo. Llevo toda la magia.

E.S.- ¿Cómo se llamaba el señor?

A.G.A.-Sandoval, Luis Felipe Emilio Sandoval llevó todo el tema del asalto a la cárcel Modelo, pero para nosotros no es lo más importante....

E.S.- ¿Vuelves al cine?

A.G.A.-Si, aquellos cortos que hicimos en los 80 fueron un desastre...
Ahora he hecho dos videos en Paris, dos narraciones. El tema es un viaje introspectivo en la ciudad de Paris.

E.S.- ¿Cómo empezaste tu relación con la fotografía? Cuéntame desde el principio.

A.GA.-A mí me gustaban mucho las motos, mi hermano Alfredo corría en moto, yo también y teníamos un amigo que hacía fotos y los miércoles nos traía las fotos y me empezó a gustar.

En Navidades pedí una cámara de fotos a mis padres y tiré un par de carretes en una carrera y después no volví; se mató un amigo nuestro y dejamos las motos.

Mi hermano decidió que quería estudiar medicina y no dedicarse profesionalmente a las motos. Yo empecé derecho, pero no me gustaba nada, de hecho no me examiné. Me fui de casa de mis padres. Un amigo y yo nos fuimos a vivir al Rastro. Este amigo sí hacía fotos, montó un laboratorio en casa, pero no lo usábamos; se fue a la mili y yo en una bajada de ácido de esas veces que piensas que eres un inútil y todas esas cosas... me propuse una disciplina: estar en el laboratorio dos horas, claro que para entrar tenía que hacer fotos y así empecé.

Mandaba revelar los negativos y después, ensayando y probando en el laboratorio encuentras resultados... y me fasciné por el acto de ver lo que antes había visto.

E.S.- Tienes una mirada muy personal, no cambias, evolucionas pero eres el mismo.

A.GA.-Con los años he aprendido que la fotografía nace de un estado interior, no nace de una imagen que me fascina, o de una predisposición interior al tomar la cámara. La cámara presiona nos obliga a una parada obligatoria, a volver a mirar y, una vez estás obligado a detener la mirada, estás obligado a cómo y dónde mirar. Esto es un poco la síntesis de lo que hago.

E.S.- ¿Y con tus modelos? Siempre fotografías a tu gente.

A.GA.- ¡No siempre! no siempre, pero parte del trabajo que fotografío es el mundo que me rodea, los amigos, la gente que aparece en mi vida, o es la gente que más me acerco a ella.

E.S.- ¿Tuviste el apoyo de tu familia?

A.G.A.-No, porque me fui de mi casa, tendría 19 años. Cuando le dije a mi padre que no quería estudiar derecho que quería ser fotógrafo, no le hizo mucha gracia, porque eso de hacer fotos en bodas y bautizos...yo vivía solo, me daba igual, tenía mi vida, iba por otros derroteros y si le debo algo a alguien no es a mi familia, es a una mujer con la que entonces vivía, Teresa y cuando me preguntó mi profesión, le dije que era fotógrafo y aunque no gané nada en veinte años, bueno esto es una exageración, no me dijo dedícate a otra cosa! hay que ganarse la vida! Fotógrafo, fotógrafo. Y este momento que empiezas, si tu pareja te dice que no tenemos dinero, comprar carretes....Nosotros éramos un poco *out sider* fuera de la ley.

E.S.- ¿Qué querías hacer, que ilusión tenías?

A.G.A.-Nada.

E.S.- ¿Nada? ¿pasártelo bien?

A.G.A.-Nunca lo pensé. Pasármelo bien lo daba por hecho. Nunca lo pensé, hacía fotos, hacía otras cosas más ilegales para ganarme la vida...

E.S.- ¿Qué fue para ti la movida?

A.G.A.-Primero que se comenta muy mal y hay una gran desinformación y una gran estupidez en torno a este tema. Para nosotros la movida nace en el 75 ya el 84 es el final de un principio. No tenía ningún manifiesto político, no era un movimiento cultural, fue una eclosión juvenil bastante pequeña, un grupo muy reducido. Todos nos encontrábamos, teníamos las mismas inquietudes pero éramos totalmente distintos, con vidas muy diferenciadas y lo triste es que el 95% ó más de la gente son totalmente anónimas. A la movida como tal cuando estábamos viviendo ese momento, no le das importancia, no era nada, nosotros vivíamos nuestra realidad inmediata y ya está.

E.S.- Tengo entendido que os lo pasabais muy bien, era muy divertido.

A.GA.-Nos lo pasábamos muy bien, éramos muy jóvenes, no había parámetros comparativos con los hermanos mayores,..., en el sentido de que en España o estabas integrado en el Sistema o contra el sistema, en unos partidos opuestos maoístas,...comunistas. Y los que estaban como yo que se habían ido al lado contrario (anarquistas). Éramos un grupo muy radical que pagó un precio muy alto, pero no teníamos parámetros, todo era nuevo, España antes era más libre que ahora, parece que no, pero decirlo, ¡duele!
Todo el mundo se juntaba, tenía más inquietud por todo, ahora los jóvenes viven en compartimentos estancos, la gente se queda en casa de sus padres hasta muy tarde, nosotros no, la primera función era escapar, como un preso nosotros rompimos el yugo paterno y lanzarse a vivir la vida: no nos seducía un trabajo estable, un aire nuevo.

E.S.- ¿Qué recuerdos agradables tienes de esa época?

A.GA.-Sigo conservando amigos, pero la rama más radical terminó mal. Es que fue una eclosión: todo parecía posible, todo valía. Estábamos inmersos en la droga sin saber de ella, era una revolución de todo tipo de conceptos

E.S.- ¿Y podías?

A.GA.- ¡Con mucho gusto! Ahora me causa mucho dolor ver las fotos antiguas.

E.S.- Voy a poner una foto en la que se están chutando "tarde de verano"

A.GA.-Pues eso es tarde de verano, el título lo dice todo. Esas eran las tardes de invierno, verano y primavera, estas eran todas las tardes. Estamos en mi casa, los que están en un primer plano ya han muerto una ellas era mi mujer y el otro un amigo y la que está leyendo un comic vive. Está bien, la veo de vez en cuando.

E.S.- ¿No te da pena?

A.G.A.- ¿El qué?

E.S.- La foto.

A.G.A.- ¡No! En esta foto no hay tragedia, para nosotros eso era lo más cotidiano en nuestras vidas, no tenemos nada que hacer, vamos a hacer esto.

E.S.- ¿Tu mujer murió de sobredosis?

A.G.A.-Mi mujer murió de sida hacia el año 95. Hecho mucho de menos a los amigos, estuve 20 años con ella, verlos morir por los hospitales..., pues no era agradable. Te lleva a muchas reflexiones, es inevitable, la muerte siempre nos enfrenta a ese dilema, la muerte nos obliga... es como si pasara un viento dentro de nosotros y bailas de otra manera, baila otro agua, pero los *yonkys* tenían asumido ese complejo de culpa: bueno esto es lo que hay y nadie se va a quejar mucho, ningún *yonky* se queja mucho.

E.S.- Pero hay sufrimiento, el sida es muy doloroso.

A.G.A.-Sí, y las cárceles, y la sobre dosis, y todo.

E.S.- Tienes una vida muy apasionante.

A.G.A.-Yo creo que no.

E.S.- Intensa.

A.G.A.-No. Antes lo pensaba: intensidad, intensidad, pero ahora no sé qué pensar, siempre es lo mismo.

E.S.- ¿Estás harto?

A.GA.-No, harto no. Pero son demasiadas (muertes) Ahora veo las cosas de otra manera, antes decía que nos quiten lo *bailao*, ahora cuando se lo digo a otros me chirría, pero ¡me chirría mucho! Antes no lo había pensado, yo soy el más radical y el más ¡uerguista y ahora sé que hay algo dentro de mí que miente, que el dolor es, el dolor, he visto destruirse muchas vidas y muchas esperanzas.

E.S.- ¿Qué es para ti la ciudad?

A.GA.-Mi ámbito natural, porque yo en el campo me siento más desnudo, más inválido sería la palabra, sin recursos yo me aburro. Necesito estar en algo...soy demasiado inquieto. Siempre he amado esta ciudad. Tengo aquí todos mis amigos y también, todos mis muertos. ¡Es lo suyo! Bueno ahora vivo en París, pero Madrid es una ciudad especial. Ha cambiado mucho, pero yo amo Madrid.

E.S.- ¿Qué es lo que te gusta de Madrid?

A.GA.-Quizás la gente, es más abierta, todo es más caótico, somos más caóticos -por poner una comparación un poco necia - que los catalanes. Aquí en Madrid es más ¡viva la Virgen!

E.S.- Y en París ¿qué haces?

A.GA.-Conozco a mucha gente por motivos de mi trabajo, tengo muchos amigos, pero no es ésta ciudad que a las 12 de la mañana viene un amigo a verte a casa y a las 3 vas a un bar y tomas unas cañas con otros amigos. En París es diferente, tienes que quedar tal día, el viernes para cenar. No sé bien francés, pero me comunico, no tengo ningún problema, siempre he tenido facilidad para comunicarme, si no, no hubiera podido hacer fotos, no se dejarían.

E.S.- ¿Qué gentes son las que te gusta fotografiar?

A.GA.-Pues un poco lo que me encuentro, lo que me rodea, lo que se me ofrece delante y me interesa, a quien convengo porque para los retratos necesito una complicidad absoluta del que es retratado, le estoy dando órdenes, tengo que crear el clímax. A todos, la máquina de fotos nos aterra, pero tengo que conseguir que la foto diga algo. Cuando cojo la cámara es en único momento que reflexiono, la cámara obliga a una reflexión muy grande que me dice cómo puedo mejorar, si me repito o no me repito, si siento dentro de mí esa fuerza que mana, o no: a veces no la saco, la fotografía es un látigo, toda obra de creación es un látigo para el creador.

E.S.- ¿Qué fotos tienen para ti más fuerza?

A.GA.-Los retratos quizás sean lo que más me interesan. No solo la foto nos convulsiona, sino que la foto lleva en si misma una carga de información, cómo vestíamos, cómo éramos,... hay más cosas y luego, ves tu vida y la de los demás. Miras lo jóvenes que éramos o qué malos los caminos escogidos, también se pregunta uno eso.

E.S.- ¿Ahora sigues por los mismos caminos?

A.GA.-Igual.

E.S.- ¿Igual?

A.GA.-Sí, la única diferencia es que ahora no bebo, no me drogo, fumo canutos porque es lo que dejan y ves las orejas al lobo 30 años...

E.S.- Te has salvado.

A.GA.-Por la campana como los boxeadores, por la campana, también pagas un precio, pero bueno.

E.S.- En la movida había muchos cantantes, diseñadores,...

A.GA.-No.

E.S.- ¿Eso es mentira?

A.GA.- ¡Eso era mentira! En la música si, la música de la movida nunca me gustó. Diseñadores había dos o tres...

Mariscal era un amigo de Barcelona que pasó por Madrid.

Barceló nunca estuvo en la Movida, nos conocíamos, era un amigo pero nada más. La movida era una cosa muy juvenil, muy espontánea.

E.S.- Dime algún nombre.

A.GA.-Todos desconocidos. Si te dijera algún nombre empezaría con el de mi mujer...Todos son anónimos. Los músicos si.

A Sybila, nunca la vi. No formaba parte de nuestro mundo. Lo que sucede es que personas de la misma generación se les metía en el mismo paquete. Hay mucha falacia y mucha mentira han hablado personas que no tienen nada que ver. Es fácil hablar y ponerte etiquetas ¡Cuánta tontería hemos oído contar! y ¡cuánta mentira! Eso que hemos oído contar no lo reconocemos como nuestro.
(....)

E.S.- ¿Cómo creaste "El Canto de la Tripulación"?

A.GA.-Bueno, a mí siempre me falla un cable.

E.S.- ¿Fue un pronto?

A.GA.-Sí, una noche decidí en mi casa que quería hacer una revista, al principio quería hacer una revista de motos, la primera se llamó Motos, pero después quise hacer una revista de motos especial, dando entrada

a todos los amigos que yo consideraba que podían contar algo y sobretodo a la gente que estaba a mi alrededor que eran viejos compañeros de las drogas que nunca habían tenido oportunidad de publicar y había uno que escribía muy bien... lo hice como una colectividad, sin ánimo de poder, yo financiaba, yo editaba pero, no puse nunca mi nombre de director. Estaba en contra de cualquier manera de poder aunque de alguna manera lo tenía. No había un juego de poder en cuanto al contenido. Yo ponía mi casa, nos reuníamos y decidíamos lo que íbamos a hacer. Luego estaban todos los amigos que estaban viviendo ya dramas... y pensaba que les iba a ayudar. Más tarde se fue acoplando más gente, más gente, hacíamos fiestas, había veces que estábamos 30, 40 en mi casa, toda la tarde de risa, delirio,... pero la verdad es que hicimos un gran revista, y sin medios, sin saber nada porque yo no sabía nada. Era hacer una revista sin que te dijeran si eres editor, si eres periodista, sino llevar hacia adelante un sueño más radical que era lo que me seducía. Luego venían las fiestas, publicamos libros con el Europeo, creamos un equipo de competición de motos, ganamos el campeonato de España. La Tripulación generó muchas cosas. Jurábamos todos ante una bandera que era Pura Vida.

E.S.- ¿Qué es Pura Vida?

A.G.A.-Cogí un tatuaje de los años 20 de un tatuador de un pequeño pueblo americano. Y le añadí una leyenda de Pura Vida porque esa palabra la había oído en Costa Rica y Costa Rica iba bien. Pura vida va mal, pura vida va bien, es un comodín Me gustó para lo bueno y para lo malo.

E.S.- En la mano tienes TODO y NADA

A.G.A.-Se ve demasiado para ir por los aeropuertos siempre tengo problemillas. Hay un rechazo hacia esas pintas.

E.S.- Pero ahora está de moda.

A.G.A.-Yo soy más viejo. Para mi el tatuaje es una lectura, porque un hombre se tatúa una cucaracha y otro se tatúa un tigre pertenece a nuestro desorden interior, pero eso mismo que te tatúas te representa y se psicomatiza. El tatuaje tiene una parte frívola y otra demasiado seria como para tomárselo a coña!

Yo jamás voy a una tienda a tatuarme, para mí el tatuaje no es un negocio. El 90% de los tatuajes que llevo son gratis y si he pagado era a algún amigo que lo necesitara.

E.S.- ¿Crees que la mujer ha sido fuente de inspiración?

A.GA.-No lo creo, prefiero observar más el carácter, y ver qué me produce. No creo que para mí la mujer haya sido una fuente de inspiración, he hecho muchas fotos a mujeres, pero es un ser humano, todos los seres humanos me atraen. Hay mucha gente que lo ha dicho y no es verdad.

E.S.- Tienes mucho contenido dentro, tienes vida interior.

A.GA.-No, yo soy un titiritero en la cuerda floja, siempre le estoy dando vueltas a algo... ¡la mentira que va a quedar de la Movida! la mentira que va a quedar! Viví en plan muy lúdico y muy salvaje esa época. Anacurra que es muy amiga mía podría dar más información, es una mujer muy entera, increíble y escribe muy bien.

E.S.- Tú hiciste una portada de Radio Futura.

A.GA.-De mucha gente, de los "Pistones", de "Gabinete Caligari" pero estos son los años tardíos 83. No había nada de dinero nos fuimos a Almería a hacer la portada de "Gabinete Caligari" con 10.000 pesetas para todos. Tuvimos que ir a casa de una amiga para que nos cuidara, nos diera algo de comer y dinero para la gasolina. Esta era la realidad.

La exposición que estoy preparando con todas las fotos de los comienzos tiene como prioridad que se vea un poco la textura, la atmósfera, más, la textura de un momento de nuestras vidas. Sobre todo porque hay muy poca documentación. Trillo tiene de los conciertos, Pablo Pérez-Mínguez de su casa y yo tengo esta documentación que nunca había enseñado. Hay muchas fotos tipo tardes de verano lógicamente y luego las caras de todas las pandillas y los amigos es un poco triste porque ha habido tantos muertos.

E.S.- Vas a sufrir.

A.GA.-Yo no. Tengo que hacer un texto y en ese momento sufriré porque haré una autorreflexión.

E.S.- ¿Siguen siendo pasión dominante las Harley Davison?

A.G.A.-Si, todas las motos.

E.S.- ¿En qué crees, qué piensas?

A.G.A.-Creo en la solidaridad como un gran valor. Creo en los valores humanos; soy muy romántico y muy ingenuo todavía.

Es la única forma de enfrentarme con ética a esta vida, no somos perfectos. No hay que ser malo, si puedes hacer un favor, si puedes dar amor, si puedes ser solidario, a veces no somos perfectos. Me molesta mucho cuando veo que falta esa humanidad, esos valores, cuando somos muy egoístas. Todavía creo en ese tipo de cosas el gran valor de la vida, no dejar de ser humano. De darse.

E.S.- ¿Qué pregunta echas de menos, qué te gustaría decir?

A.G.A.-Me han hecho muchísimas entrevistas, casi todas malísimas no saben reflejar a la persona sino las etiquetas, no me han pillado. También las he tenido muy buenas. Este rato al fresco en la calle es un rato aquí en Madrid que compartimos tú y yo. Una de las magias de la vida es el encuentro. Intento sacarle partido a través de la foto ahora vivo de eso. Pero a la gente que me pone la vida enfrente, siento curiosidad, allí voy. No voy a buscar el tema fuera, lo tengo alrededor, dentro.

E.S.- Pierre Gonnord hace este tipo de trabajo.

A.G.A.-Pierre Gonnord al margen de ser fotógrafo, me gusta mucho como persona, es un gran tipo. También Ouka Leele,...me acuerdo de la primera exposición de Miguel Trillo y fui. Eran fotos de conciertos, de Rock-Ola . He tenido suerte de conocer a estos fotógrafos. Trillo deberá tener un archivo increíble.

E.S.- Creo que pasará a la historia antropológicamente, él llama a su trabajo Geografía Humana

A.GA.-Yo en cambio he fotografiado a todo tipo de locos, yo voy a una antropología más personal. Aquí el antropólogo soy yo.

E.S.- Quiero que me cuentes algo más tuyo.

A.GA.-Echo de menos estar en paz conmigo mismo.

E.S.- ¡Qué pelea!

A.GA.-Diariamente. No hay nada que solucionar, hay que ganar. Yo pienso que ganar es mejorar, ganar es mejorar. Si algo ambiciono es mejorar. Si mejoro yo, mejoran los demás es como una cadena. Hay que ser positivos, hay veces que me vuelvo neurótico....y digo joder ¡no!

E.S.- ¿Tú sabes la gozada de poder hacerte una entrevista? ¿que me concedas un poco de tu tiempo? Lo has hecho genial.

A.GA.-Lo he hecho, genial no, lo he hecho ¿por qué no? ¿por qué no? ¿por qué no? Si me da igual, yo tengo un rato libre tu necesitas un rato, pues vamos a conocernos. Si estás haciendo una tesis con distintos fotógrafos, es una cosa interesante...

Cada día me da más miedo hablar, me molesta más, no sé, recibo cantidad de entrevistas por correo, por teléfono,... lo que pasa es que ya no me apetece.

Con la fotografía es otra cosa. Yo a la fotografía le debo muchas cosas: el estar hablando aquí contigo, hasta estar vivo, que hubiera sido de mi si no hago fotos, no hubiera llegado hasta aquí como he llegado.

E.S.- No sé que hubieras hecho.

A.GA.-Yo no sé hacer nada.

E.S.- Yo creo que si ¿Sabrías vivir sin la fotografía?

A.G.A.-Sí perfectamente, lo que no sabría es vivir sin hacer nada donde no pusiera mi corazón. Ahora con estos nuevos proyectos, tengo que escribir y lo haré con la misma intensidad con la que hago una foto. No me preocupa, ha sido un viaje fascinante hacer fotos. Pero ver de repente que a la gente le interesan mis fotos que existe una comunicación, esto me sorprende y me halaga mucho. Me gustaría hacerlo mejor claro.

E.S.- Tus fotos son impecables.

A.G.A.- ¿Impecables? Mis fotos huelen a pobre.

E.S.- No.

A.G.A.-Ah ¿no? En mis fotos no hay lujo, nunca. Tú mira mis fotos, nunca hay lujo.

E.S.- No es necesario, la sobriedad es más interesante.

A.G.A.-A mí lo que más me gusta de las fotos es el estado interior al que me conducen, hay un momento que me vuelvo loco, que estoy disfrutando lo que veo y como lo quiero ver. Es una toma de decisiones nada más. Que sea buena que sea mala. Es importante vivir ese trance, que me dice todas las cosas.

E.S.- ¿Por qué utilizas el blanco y negro?

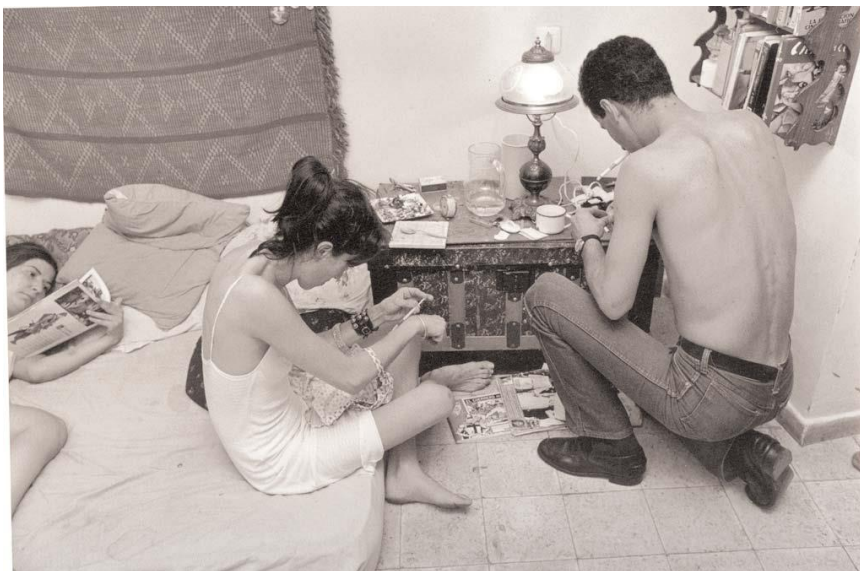
A.G.A.-La fotografía me atrapó usando ese lenguaje que le es tan propio, la escala de grises. El color me gusta, pero no tengo la misma confianza cuando lo empleo. Para mí el blanco y negro es un lenguaje expresivo y como tal lo empleo. Últimamente por falta de laboratorio, mis fotos las revela Kira EiNS, durante tres años fue mi asistente y la enseñé, por nadie mejor que ella, que conoce mis gustos para realizar este trabajo.

E.S.- Este comentario viene a propósito de unas fotos que hice a una modelo.

A.GA.-El fotógrafo funciona con medios muy humildes, algunas veces te falta el trípode, otras no tiene luces, otras la cámara no funciona muy bien...

A mí, coger la cámara siempre me da miedo. La cámara nos somete a una presión terrible y llega el momento de hacer la foto y ahora qué. En el estudio cuando estás con telas blancas.

No es importante que la foto sea verdad o mentira (lo que se ve). Lo que tiene importancia es que la foto tenga un latido, una reverberación que nos atrape. Algunas veces canta mucho, otras, es más sutil; llega un momento en el que solo el hecho de coger la cámara me lleva a obviar los medios que necesito. Lo que busco en la foto lo que busco en ese momento es hacer la foto.



Tarde de verano, 1981. Alberto García-Alix.



*Nuestra habitación en Tánger ,1990.
Alberto García-Alix.*



Elena Mar, odalisca en mi patio, 1987. Alberto García-Alix.



Emma Suárez, 1987. Alberto García-Alix.



Wily y Carlos en la Bobia, 1979. Alberto García-Alix.

Ciuco Gutiérrez. 29 de julio, 2004.

Esther Sánchez del Moral. ¿Cómo ves la ciudad?

Ciuco Gutiérrez.- ¡La Ciudad,... como la veo! Existe una parte urbana que da materiales, genera ensoñaciones,..., Sublimas aquello que no tiene la ciudad: el horizonte, la naturaleza; en mis fotos hay mucho de enaltecimiento en el paisaje.

Por otro lado, veo idioteces humanas, el absurdo, las altas y las bajas pasiones. Cada uno esta en su casa y no hay relaciones. La ciudad es Urbana porque nace de la ansiedad.

E.S.- ¿Por qué nace de la ansiedad?

C.G.- En la teoría de Manuel Sonseca hay algo que falla indudablemente. Para hablar de la Movida, hay que hablar de las décadas anteriores. Hubo una primera generación de políticos y de ideólogos. Lo que sucedía en España era muy serio.

Los artistas plásticos de los que se podía hablar eran el grupo El Paso, que también eran hombres muy serios, hablaban de los negros, los grises y de los rojos como metáfora de la sangre española, se expresaban con la abstracción porque era algo que no entendían los demás. Estos no sabían ver lo que había detrás y, si alguno lo entendía no le daba importancia pensando que la gente de a pie no lo iba a entender. Cuando muere Franco esa generación es la que toma el poder que fue el de la palabra y la ideología. En estos momentos no se puede hablar de nada que no esté relacionado con la ideología y en ese momento surgen los "progres".

Paralelamente a esta situación aparecen unos niños bien que viajan a Londres, New York... Estos jóvenes vieron que allí había otras músicas, otras formas de vestir, otras drogas, otras formas de entender el mundo..., en definitiva vieron una sensación de gran libertad.

Yo soy de un pueblo y a un chaval que moviera el culo y fuera con un jersey rosa le tiraban cerillas encendidas, estoy hablando del setenta y tantos, quienes había entonces... yo tengo amigos homosexuales que eran apaleados.

Cuando murió Franco, también los gobernantes en sus responsabilidades, estaban haciendo una cosa muy importante, construir el futuro de forma trascendente.

¿Quiénes salían de España? Los homosexuales,..., porque aquí había una panda de pavos y maleantes que les metían en la cárcel,..., pero sobre todo les pegaban, la policía les pegaba para educarles y corregirles. Entonces los garitos de homosexuales tenían una mirilla en la puerta y tú llamabas.

¿Dónde se podían relacionar? Tengo un amigo pintor de la generación de Almodóvar y me comentó que lo que hacían era irse a Londres donde podían vestirse como quisieran y hacer de maricas, cuando aquí se tenían que contener por si les echaban del trabajo o cosas similares.

Piensa Esther, que en el Madrid de los 70 la policía iba de gris, los guardias de tráfico de azul marino, los autobuses eran azul marino y los taxis negros con una raya roja y los hombres bien pensantes vestían con traje marrón, negro o gris. En la calle no había color. Todo era anodino. Lo peor que te podía pasar en una dictadura ya sea de derechas o de izquierdas, es que llamaras la atención por algo. Lo importante era pasar inadvertido, que te vieran significado auspiciaba sospechas de aglutinador⁵⁶³.

⁵⁶³ Habría que comentar el nacimiento de la Fotografía Fantástica en la década de los setenta que tuvo su auge en Estados Unidos y también en Europa. En España tuvo también sus adeptos. Aquí se intentó buscar una justificación a este modo de realizar imágenes; por un lado, la tradición surrealista española, por el otro, una fórmula de crítica oculta o disimulada a la situación sociopolítica de la época. Los fotógrafos que se adscriben a esta época tienen en su espalda el Mayo del 68 francés, con una serie de sensibilidades que preconizan la exaltación de la imaginación y de la fantasía, en detrimento de la realidad misma, una realidad gris, anodina y opresiva. Así que la imaginación se convierte en un refugio en el que uno todavía se siente libre. Existe por un lado esa fotografía fantástica como una opción digamos que política e ideológica que permite al artista situar-se por encima de la realidad que se quiere combatir. Pero por otro lado, hay fotógrafos que viven con cierta euforia la cultura underground, la contracultura, la exaltación de actitudes ácratas que tienen lugar en esa época, con las

E.S.- ¿Qué fue la movida para ti?

C.G.- Fue una explosión y un grito al cual se sumaron todo Madrid. Almodóvar rueda una película primero en súper 8mm.; después, la pasan a 35mm. ¡Había colas para ver la película! No salió en la prensa, no fue portada en el País, la transmisión fue de voz a voz.

Hacía una exposición Ouka Lele y nos enterábamos todos. No había salido en ningún medio de comunicación, pero había unas ganas locas de ver cosas nuevas, bestiales.

Yo no soy de la movida, soy hijo de la Movida y viví esos momentos con gran entusiasmo.

E.S.- ¿Cuándo empezaste a hacer fotos?

C.G.- Empecé a hacer fotos con entidad en el 83. Fue el momento en el que la música comienza una nueva andadura. Surge Radio Futura, Alaska y los Pegamoides, Mecano,...

La Movida Madrileña fue un canto de libertad, un canto maravilloso. Yo lo viví con pasión hice postales y las vendía, conocía a gente ya a final de los 80 tenía amigos.

drogas, la música rock, la curiosidad por filosofías alternativas, los movimientos antisistema, es decir, toda una serie de fenómenos sociales que llevan la revuelta a la búsqueda de nuevos caminos en todos los ámbitos... y la fotografía participa de esa sensibilidad que revoluciona, por ejemplo, la música, el cómic, el cine experimental. Existe también otra tendencia, que es la que podríamos considerar afín al arte conceptual, y en cierta medida considerada fantástica. Por ejemplo, Flois Neusüss en Alemania y todo el grupo de la escuela de Kassel son fotógrafos que investigan el propio lenguaje fotográfico. Como resumen cabría decir que todos estos fotógrafos de la fotografía Fantástica, aunque con tendencias y estilos muy diversos, tenían en común una distancia a la tendencia hegemónica, que era la tendencia documental. Cfr. Con el libro Zelich, Cristina (2001), Conversaciones con fotógrafos: Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich, Madrid: La Fábrica, p. 12.

E.S.- ¿Qué función tuvo La Luna de Madrid y El Canto de la Tripulación?

C.G.- Surge una generación que copa todos los medios de comunicación, pero había otra, que todos conocíamos. Sabíamos que dentro del segundo grupo había poetas, pintores, fotógrafos,..., era La Luna de Madrid⁵⁶⁴.

La Luna de Madrid surgió para esta generación ignorada por los medios. El País tenía sus oficiales y no cabía nada más; pero había en Madrid una voz popular entre los medios que sí lo sabía. Se editaron 50.000 ejemplares, y se les iban de las manos, se agotaban, se los pedían de provincias. Eran unos chavales que se juntaron, reunieron dinero entre varios y dijeron vamos a hacer esto. Era una cooperación abierta.

Hacían todo tipo de transmisiones a nivel de diseño... Les conocieron como a esa generación que se estaba quedando perdida. Muchos, de hecho, no consiguieron ver la luz.

El Canto de la tripulación fue un proyecto personal de Alberto García Alix. Fue posterior; el 87 o el 88 debieron de ser. Alberto García Alix era un tipo con un mundo propio, lleno de mitos. Su iconografía no le interesaba a nadie. Creó su propia iconografía pero no tuvo incidencia. El Canto de tripulación estaba basado en la forma de entender el mundo de una persona. Sin embargo, La Luna de Madrid era recogedor de todo lo que había.

Las propuestas de Borja eran: haz lo que quieras, te doy la portada.

Llegaba un tipo y decía: Borja, he pensado que las nubes son el arquetipo de... Y él decía: escríbelo.

⁵⁶⁴ La Luna de Madrid. Editor: Borja Casani. Histórica revista madrileña de los años 80, que incluye en sus páginas artículos de arte, moda, música, cine, etc., y contaba con colaboradores como: Pedro Almodóvar, Ceesepe, Miguel Cereceda, Juan Madrid, Quico Rivas, Alberto García -Alix, etc. Se la puede denominar como la primera revista de tendencias publicada en Madrid.

Era recoger el pensamiento que había en la calle, era un híbrido, era muy divertido, era una cosa que iba encajándose a medida que la gente iba proponiendo cosas. Si Borja veía que por ahí alguien hacía algo interesante, lo llamaba. No te pagaba nada pero era un vehículo de voces.

El otro era el vehículo de una voz. Por ejemplo, recuerdo que Alberto se empezaba a tatuar y entonces reivindicaba el tatuaje, por lo que tenía de marginal, de carcelario, del hombre duro... Él había estado en la Legión y se había hecho su primer tatuaje. Había una mitología sobre el tatuaje. Ahora se tatúa todo el mundo, es diferente. El Canto no tuvo incidencia. Fue un ejercicio de entender y respetar. Supongo que será una revista de culto para algunas personas. Existía la moto, pero la moto tenía que ser la Harley. Era un grupo muy determinado de gente. Tuvo colaboradores interesantes. Yo creo que fue un ejercicio de libertad, de entender y de respetar. En esa catarsis coexistía un ejercicio muy notable de libertad. Había impostaciones, exageraciones, etc. Pero al final se tendía a respetar, a reírse de uno mismo, a vivir en libertad, a entender al otro, a entender los hechos diferenciales. Me pareció un avance muy importante. Creo que la sociedad está muy por delante en este sentido de los críticos.

E.S.- ¿Quién controla a quién?

C.G.- Hubo algo que fue incontrolado. Siempre se ha dicho que lo había utilizado el alcalde de Madrid: Tierno Galván. Y este, que era un personaje muy inteligente, de lo que se dio cuenta es que era el movimiento que la ciudad necesitaba. A los artistas que tenían ideas les dio los medios necesarios para poder realizar sus proyectos. Entendía muy bien a la gente joven por haber sido profesor universitario. En cuanto veía claramente un grupo de gente que tenía ganas de hacer cosas, él les dejaba. Todos los demás que vinieron después, incluso Barranco, no entendieron nada. Madrid ha vuelto a ser casi la ciudad que era antes de morir Franco.

Una ciudad con pretensiones, pero mediocre. No hay un espacio; la calle está muerta. No se puede hacer nada. Durante la Movida se dejaba que pasara lo que se quisiera y luego, después, se decía: esto no puede ser, esto es un desmadre, etc. En otras partes del mundo ves gente en las plazas. Aquí, en la plaza que sea, se ponen unos personajes a montar un kiosco para hacer música y a la media hora está la policía diciendo que qué pasa, que no sé qué, que no sé cuánto, que dan permiso, que no dan permiso, que no puede ser, es que molestan. En otras partes hay movimiento en la calle. Aquí, de repente, por la noche en los chiringuitos, no se puede tocar, o no se puede cantar. Cortaron de raíz todos los lugares de actividades. Había una serie

de movimientos que fueron a por ellos. Nunca he sabido por qué Madrid es así. No es una ciudad con pedigrí. París fue la capital de Europa. Madrid, ahora empieza a hacer edificios emblemáticos. Acaban de tirar el de Miguel Fisac. Se cargan lo que haga falta por el dinero y luego nos lo gastamos en hacer el Reina Sofía.

Y dices, pues primero valora lo que tienes y haz que la ciudad se sienta orgullosa de tener edificios que fueron importantes, representativos de una época. No hay una estrategia. En aquellos años lo que pasó es que la gente de todo el mundo se enteró. Era genial. Venían periodistas de todo el mundo a la Movida: americanos, japoneses... Y pensabas que diez años antes había una dictadura.

Los últimos fusilamientos fueron en el 1974; el Régimen de Franco, fusiló a unos cuantos para demostrar que todavía tenía fuerza. Como estaba muy débil y en la calle había manifestaciones, con ganas de que el Sistema cayera, fusilaron a cinco, unos eran etarras y otros no tenían ni siquiera pertenencia a banda armada.

E.S.- ¿Cómo era esa opresión?

C.G.- En 1975 llegué a estudiar a Madrid y en la facultad donde estudiaba, no se podían cerrar las puertas porque eso significaba asamblea. La Autónoma fue diseñada por dentro para que en las facultades pudiera ir la policía a caballo, por todos los lados. Estabas en clase y de repente, en la puerta, veías las patas de un caballo y un tipo mal encarado, mirando. O entraban dos tipos. Y cuando salíamos había filas de caballos y los grises con las porras sacadas para que no hubiera desmadres por ahí. Y cinco años después, en esa España, Almodóvar está cantando vestido de tía. Me parece que fue interesantísimo. Fue como grito. Y luego, ante ese grito, los grandes medios no pudieron cerrar los ojos.

E.S.- ¿En que aspecto, la fotografía surge de sus cenizas?

C.G.- La fotografía resurgió como una reivindicación de la imaginación, de no tener ataduras. Los personajes se representan de una manera. Yo no voy a un fabricante y me hago unos moldecitos con el personaje que quiero representar.

¡No! Yo parto de cómo se representa al ser humano. Por ejemplo, desde mi punto de vista sólo existen dos tipos de mujeres representados: las imbéciles que son como tontitas y las busconas. Es lo que hay. Yo eso no me lo invento. Normalmente la gente no se fija en esas cosas. Los hombres se repre-

sentan solamente de dos maneras. Uno, que es el hombre así clásico, al servicio de la dama, que tiene unas connotaciones machistas, es el hombre disney, el hombre caballeroso. Y el hombre violento, asesino. Coges la Barbie que ha sido el arquetipo de muñeca y todas están teñidas de rubio platino. Yo pensaba que las niñas jugaban con muñecas que eran las queridas de los empresarios. Que decían que el domingo se iban al fútbol y tenían un pisito en la Castellana a una amante que estaba teñida de rubio, que se ponían las bocas rosas...

Y las barbies son así. Eran las mujeres de sexo. No me lo invento. Durante años he ido a los escaparates de jugueterías que veía si viajaba por ahí, para ver como se representaba. Y no me invento nada. Yo cuento lo que me cuentan. No reivindico lo que me cuentan. Es lo que encuentro. Y la sociedad no pone unos límites a eso; recuerdo galerías como Moriarty que tenía colas de gente para comprar cuadros de Ouka Leele y otros artistas...

E.S.- ¿Cuál es el momento de descubrir la emoción estética en tu obra, cuando la estás creando?

C.G.- El paisaje es la referencia. Este, pertenece al patrimonio emocional común, puesto que está disponible para todo el que quiera. El hecho diferencial es la posición del espectador frente al momento, a la situación. El artista vaga sobre el paisaje esperando el acontecimiento que no es otra cosa que un encuentro con el momento, es decir, el lugar mental donde los hallazgos emocionales más abismales suceden. De esta manera el artista se define y se encuentra ante el instante emocional definitivo que es el que va a configurar la obra final.

Cuando sucede, sucede. Entonces las cosas son y no pueden ya ser de otra manera y entran a formar parte irremediabilmente del patrimonio emocional del artista. En este arrebató lúcido no hay medias tintas: o se está o no. Es el momento en el que nacen las ideas, las formas, los gestos... que un segundo antes nunca habían existido o, al menos, el artista solamente había llegado a intuir. Son las llaves que abren las puertas, que hacen que entre la corriente para que la espiral de la búsqueda siga girando y el momento sea cada vez más intenso para que el artista vaya avanzando en su tarea de conocimiento.

E.S.- Existe una obra tuya emblemática La Cibeles se fue en tren a NY y se hizo de oro. ¿Qué pasó realmente?

C.G.- Lo que pasó en Madrid, lógicamente, no podía durar mucho tiempo porque una vez pasada la catarsis y el asentamiento, todo empezó a normalizarse... Hubo una época a finales de los 80 en la que todo el mundo que hacía algo artístico,..., un chaval que empezaba a pintar decía: pues me voy a ir a Nueva York. Porque pensaba que como aquí le iba bien, que Madrid era sinónimo de éxito en esa ciudad. En esos momentos estaban saliendo noticias en el New York Times, en el dominical de no sé qué cosas de Madrid y de la Movida... Entonces yo como soy de provincias y vine a Madrid en tren, imaginaba a todos los artistas como que iban a Nueva York en tren, a hacerse de oro. Y lo extrapolé. Para mi el tren era el viaje de la España rural que se venía aquí a Madrid, al centro. Me parece una imagen muy acertada y muy buena. En el 2001 tenía ya una necesidad de revisar, de buscar una salida de lenguaje. Buscaba hacer una narración. Hice una serie. Lo puse todo en el mismo plano, en el plano del bodegón. Intenté irme ahí pero con lo que yo ya sabía. Se genera una relación de dos, tres elementos nada más pero que es muy intensa. Ese era el juego. Seguí haciendo algunas narraciones más. Pero yo ahora estoy cambiando y haciendo otras cosas. Los dípticos son del 96. En las naturalezas lo que quise fotografiar ahí fue la memoria del paisaje, un poco el paisaje interior. Yo lo que fui a fotografiar en los sitios a los que iba, filtraba el subconsciente, la representación, esto es lo que es, esto es lo que hay. Toda la parte urbana es lo otro, el plástico y eso que entra en el paisaje. Estuve revisando las narraciones, jugando a otros planos.

Me interesa el juego y la intensidad que un niño puede llegar a alcanzar cuando se hunde en las abismales profundidades de la ensoñación. Me interesa, también, el aspecto lúdico del juego emocional. En la serie *Un lugar donde vivir (estar)*⁵⁶⁵ juego sobre el cuerpo desnudo de la mujer y sus formas están integradas en un paisaje vivo en el que la acción de los personajes y las situaciones crean una situación narrativa. Es entonces cuando el cuerpo adquiere el carácter metafórico de la madre tierra, del origen de la vida, aquel lugar donde se desarrollan y nacen las cosas. El resultado final viene a ser la documentación gráfica de una acción escultórica porque cuando lo fotografío establezco un punto de vista personal sobre la situación predefinida por la luz, la forma y el color. Este último forma parte fundamental de la estructura emocional

⁵⁶⁵ Exposición en BaluArte de la Candelaria. Cádiz, 1999, también en Espacio Caja de Burgos. Burgos, 1999.

y formal de la estrategia del juego: Nada es lo que parece o, bien, todo es lo que uno ve. Las cosas no son como son, sino como uno las siente.

E.S.- ¿Actualmente qué estás realizando?

C.G.- Ahora estoy mezclando todo. Quiero ver si va a ir todo en la misma sala o en una galería pongo una obra y otra obra en otra galería. No lo tengo muy claro.

En estas fotos salgo yo, estoy haciendo una serie que es como las ensoñaciones, los fantasmas. En un principio iba a hacer fotos con el álbum familiar pero ahora decido que salgo sólo yo porque le da más cuerpo. Estoy pensando en hacer unos trípticos grandes de cosas urbanas en las que voy metiendo elementos. Por un lado está la ciudad en construcción o destrucción... Las imágenes están todas enganchadas.

E.S.- ¿Qué piensas de Madrid como ciudad?

C.G.- Madrid, en estos momentos, me resulta una ciudad incómoda, estresante y no hay un orgullo de ciudad, no te da algo. La decoración, por ejemplo, que hicieron para la boda Real era la cosa más horrorosa del mundo, con los colores más horrorosos, visualmente confusa, barroca, sin ningún tipo de entidad, sin ningún símbolo. En los últimos años de lo que Madrid se ha podido sentir orgullosa es de la actuación del madrileño en el 11-M, de la solidaridad, de cómo salía la gente a la calle. Pero, por lo demás, no hay nada.

Se han tirado edificios singulares, se han tirado muchas fachadas. Eso es Madrid: una panda de mamones que juegan a ser políticos, a engañar. Y entonces cuando eres una persona que te mueves en el ámbito de lo cultural, de lo estético, no te puedes sentir orgulloso. Yo me sentiría orgulloso si el ayuntamiento hiciera campaña, para comprar el edificio de Fisac a esa empresa y se gastara mil millones de pesetas para salvarlo.

Eso sería simbólico.

E.S.- Siempre empleas artilugios de tiendas de todo a cien en la que encuentras todos los personajes y mobiliario para tus fotografías. ¿Cuál es el motivo?

C.G.- El origen del juguete está hecho para socializar, para conductas modelos. Reproducir modelos. Yo juego de la misma manera. Yo juego a la paradoja, a la ironía, lo llevo al extremo. Para mí son personajes.

Sería lo mismo que si lo traspasara a códigos teatrales y cogiera a personas que tienen un significado o que me pueden dar un arquetipo; por ejemplo: la chica maciza, la gordita para ironizar sobre la presión, e hiciera un acto teatral. Esos son mis actores, uno es el poder, otro es la angustia, etc. Pero sí que trato lo humano. También es un lenguaje, te mueves dentro de unos registros.

Humberto Rivas. Barcelona, 13 de febrero, 2005.

Esta entrevista no tiene ninguna corrección de estilo, pues fue asombrosa la sencillez y sinceridad de un Argentino que se siente muy español, la pena es que no se pueda oír el acento tan entrañable que todo lo envuelve. La entrevista fue en su casa. Una auténtica gozada. Nos sentamos en un estudio vacío por completo, pavimento antiguo de baldosa, una mesa y dos sillas.

Esther Sánchez.-Humberto, nació en una ciudad, Buenos Aires. Vive en otra, Barcelona. Podríamos decir que es ciudadano del mundo. Un cosmopolita ¿qué le atrae de las ciudades?

Humberto Rivas.-Yo siempre digo que soy un bicho de ciudad, "este", me gusta mucho el paisaje, me gusta la montaña, pero vivir, vivir, solo viviría en la ciudad. Lo que sucede en la ciudad me interesa, la cercanía, la vida cultural, los intercambios...

E.S.- Muchas personas están agotadas de vivir en esta jungla donde todo es "ahora". El "instante" puede ser eterno, o tan fugaz que apenas nos damos cuenta de su existencia. ¿Qué ventajas ve en estas metrópolis?

H.R.-Hay una cosa que es muy interior y es que cuando me gusta una ciudad, me encanta pasear por ella, no una sola vez sino muchas veces. Hace 30 años que vivo en Barcelona, pero yo sigo paseando por la ciudad, camino mucho y me encanta. Sigo saliendo por el barrio antiguo,..., me encanta. Yo soy así, es una cosa inexplicable, interior mía, esto no quiere decir no pasee por un paisaje, pero yo todos los días salgo a pasear un poco la ciudad.

Las ciudades cuando son realmente vividas de verdad, transmiten una manera de ser de la persona que de alguna manera se manifiesta. No es lo mismo caminar por Barcelona, Valencia o New York, y no digo que sea mejor ni lo uno, ni lo otro. Para algunas personas y para mí, existe una relación sentimental y también intelectual, pero la relación sentimental es muy fuerte. Muchas veces uno va caminando por la ciudad, está disfrutando de lo que siempre tiene una ciudad. Hay ciudades como Praga por ejemplo. que puedes disfrutar y pasear y Buenos Aires que es una ciudad muy especial no tiene un solo estilo, nosotros en Buenos Aires tenemos una cosa que fue siempre de un beneficio enorme y es el contacto con la inmigración

que hubo allí, españoles, portugueses; italianos había muchos. Si me fijo en mi ascendencia tenía un abuelo español, un abuelo argentino, abuela portuguesa y una abuela italiana. Entonces todos ellos conservaban sus costumbres y enriquecían la vida de una forma muy variada. Una película que detesto es Superman porque todas las cosas son perfectas y siempre ganan, me ponen nervioso. Eso directamente lo odio.

E.S.- En sus fotografías - me centraré más en las fachadas- hay una búsqueda de lo bello en la periferia, en el *limus*: casas vacías, esquinas de calles, paredes con reflejos del sol,...Nunca dejan indiferente al espectador que las contempla. Es más, esa serenidad, soledad, vacío aparente, evocan un pasado con historia. Percibimos el murmullo de su vida, los ecos fantasmagóricos, o la alegría de una fiesta. Es imposible que el espectador no se zambulla en la imagen fotográfica. ¿Lo fotografía si es bello?

H.R.- Fotografío las cosas que me gustan, no si son bellas. Posteriormente eso se traduce en una imagen que pueda ser bella. Si es así, he conseguido lo que quería. Nosotros los fotógrafos somos iguales a cualquier otra disciplina artística. Si un pintor se manifiesta a través de lo que pinta, un fotógrafo también y el músico lo mismo. De la ciudad me gustan mucho como están todas las disciplinas juntas. Si nos fuéramos a un pueblito precioso,..., allí no pasa nada en relación con la pintura, el cine..."este", las distintas manifestaciones que hay en una ciudad son muy enriquecedoras.

E.S.-Humberto ¿cuánto tarda en hacer una foto? ¿Cuál es el proceso que emplea? ¿Cómo selecciona las casas?

H.R.-Selecciono lo que me gusta. En hacer una foto soy lento, tardo bastante. Un día normal cuando salgo a la calle llevo siempre una brújula, porque si me gusta el lugar que he visto, tengo que calcular la iluminación que yo quiero y no porque el sol esté en ese momento haría la foto. Calculo la hora conveniente para esa fotografía. Normalmente voy una hora antes, instalo el trípode, la cámara, voy esperando,..., y cuando veo la luz que quiero disparo.

No soy como Cartier Bresson o Eugene Smith que hacen la foto en el " instante decisivo", yo ni puedo ni quiero hacer esto. Alguna vez lo hice cuando era más joven, pero me quedo con la selección pausada de la imagen. Esto no quiere decir que sea mejor ni peor; es distinto. Smith tiene una foto fantástica

en la que se ve la explosión de una bomba en la guerra del Vietnam, es el instante decisivo, ese momento es el que tiene que captar como reportero de guerra.

Con la fotografía hay ciertos prejuicios como que con un clic sale la foto y la fotografía es como cualquier otra disciplina. El fotógrafo es el que hace eso sean las formas como él quiere, plásticamente tiene que ser como él quiere, entonces él puede crear formas distintas. Esto lo hace un pintor o un escultor y todo el mundo lo da como lógico y en la fotografía también; hay personas que hacen unas fotos muy buenas y otros no.

Respecto a los alumnos, para que aprendan bien hay que empezar con la cámara de placas, pues hay que hacerlo todo, todo es todo. Se aprende mucho. Me repito un poco pero de un pintor nadie duda que puede hacer lo que quiera, un fotógrafo igual, puede hacerlo. Con la utilización de las cámaras digitales hay gente que las pone como la solución de su vida y no es eso, sí amplía las posibilidades de nuevas formas de expresión. Yo hice un proyecto con un amigo fotógrafo. Hicimos fotos de lugares que no existen. Fue un trabajo muy interesante.

E.S. -En la fotografía -Buenos Aires, 1990- unas fachadas continuas de lata y cartón con un reflejo de ellas en el charco, sufrimos una conmoción.

Esta fotografía, por desgracia, se puede hacer en cualquier lugar periférico de una ciudad.

¿Nos podría comentar cómo realizó esta foto? ¿Qué circunstancias le llevaron a hacerla?

¿Qué vio en ese lugar?

H.R.-Lo que vi. Siempre que voy a Buenos Aires paseo por la Boca, es un lugar muy mágico y esa vez cuando pasé, vi una nave industrial grande y me gustó plásticamente. Necesitaba un cielo con gran densidad para que no se diera blanco contra blanco, fui con la brújula, determiné a qué hora tenía que sacarla, qué filtro era necesario para oscurecer el cielo, pero no el edificio. Llegué a las 4 de la tarde y la hice

a las 8:30 casi de noche, está hecha con una doble exposición y, ahí está la foto. Siempre positivo las fotos, pero hasta un tamaño, más de 50x70 cm. no lo puedo hacer. Encargo que me positiven las fotos a un laboratorio muy bueno que se llama Sabaté.

E.S.- ¿Por qué todas sus fotografías son frontales o forman ángulo? ¿Tiene alguna teoría?

H.R.-La respuesta es facilísima: porque me gusta así. Me gusta la horizontalidad y la verticalidad.

E.S.- ¿Qué ha supuesto en su vida la fotografía? ¿Podría vivir sin ella?

Pessoa es un poeta maravilloso, tenemos algunas coincidencias por ejemplo. A mis alumnos les digo que el arte es como en el amor, exactamente igual. Si yo me enamoro de alguien, no puedo estar calculando me conviene por esto y aquello, esto así, esto asao, no porque me lo pierdo, y en el arte es exactamente lo mismo, uno siente algo y hay que respetarlo, si después de hacerlo ves que te has equivocado es muy posible como a todo el mundo, pero si uno no se lanza a través de lo que siente, se lo pierde, tanto en el arte como en el amor. Claro te gusta mucho esa persona, te pones a pensar si hago esto, o aquello..., se pasa el tiempo y se pierde y sin embargo vas a esa persona y te manifiestas, puede ser que no te responda, pero si te responde tienes la posibilidad de disfrutar de un sentimiento fuerte por ambas partes.

E.S.-Entonces ¿podría vivir sin la fotografía?

H.R.-No, no podría vivir. Hay un misterio en mi comienzo. Cuando tenía 12 o 13 años ya tuve una cercanía con las disciplinas artísticas; no lo se explicar, porque en casa de mi padres que eran dos personas muy buenas, no había un solo libro, no iban jamás al cine. Era una lejanía de lo cultural enorme. Empecé temprano, primero con la pintura y como siempre y sigo siendo, era un loco por el cine. Allá en Buenos Aires había dos cine clubs era socio de los dos y prácticamente iba todos los días. Mientras tanto estudiaba BBAA y mi padre que me veía tan ilusionado que me regaló una cámara de 35 ms. Para que hiciera fotos como de película. Allí empecé a practicar y me ayudó mucho una gran persona, un fotógrafo ruso. Todo me lo enseñó él. Entonces empecé a exponer pintura y fotografía. Con la pintura me iba bien, incluso me compraron alguna obra en NY. Pero un día, un día, un día dije: no pinto más. Y nunca más he vuelto a hacer ningún dibujo. Solo me quedé con la fotografía. Pero tengo una hija pintora, otra en Buenos Aires que estudia Artes Plásticas y mi mujer que es pintora.

E.S.- Y con el cine ¿qué relación tiene?

H.R.-Con el cine tengo una relación de pasión directamente. He hecho algunos cortos porque en Buenos Aires formamos un grupo de 14 personas. Entonces, producíamos nuestros propios cortos en super 8mm. para gastar poco dinero y el que sabía de iluminación hacía otra cosa un montaje, y el que sabía de montaje hacía escenografía, así todos íbamos aprendiendo a la vez. Hicimos también unos cortos y un medimetro que funcionaron bastante bien.

Ahora he hecho cosas con un director de Barcelona. A mí me encanta el cine. La semana pasada regalaban con el País la película Casablanca, ya la he visto dos veces.

Hay películas como Gato Pardo o Muerte en Venecia que las he visto como diez veces, es fantástico! tuve la suerte de estar trabajando en Venecia y el cliente nos dejó hacer fotos en el hotel donde se rodó la película y un día terminamos de trabajar pronto, me fijo en el periódico la cartelera y proyectaban la película y la vi en el Vaporetto.

E.S.-En sus fotos de fachadas no aparece el hombre ¿por qué?

H.R.-Eso es toda una cosa mía, es una cosa de gusto. Cuando me pongo a trabajar en un edificio o lo que fuera no me imagino para nada que haya una persona allí, es más, si en el momento de foto pasara una persona y se quedara allí,..., le pego! Este, no tiene que estar, es un mundo que alude a lo humano, no tiene que representarse, más bien puede estar sugerido y eso lo prefiero.

E.S.-Sus fotografías tienen cierta semejanza a una escritora, -solo en algunos aspectos- con Clarice Lispector. Necesitan tiempo, maduración y un mínimo de rigor mental. En sus imágenes fluye una armonía, la duración.

*"Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas: las que existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido."*⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ Lispector, Clarice, Água Viva, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1979, p.29.

H.R.- Estoy de acuerdo con lo que has leído. Te digo la verdad: si a mí hay algo que no me produce una emoción, me puede interesar intelectualmente, pero no me interesa sentimentalmente que es lo que más mueve en el arte. Hemos visto en exposiciones obras impecables que no transmiten, esto les pasa a todos los artistas, unas veces vemos una película y no pasa nada

E.S.- Le falta alma.

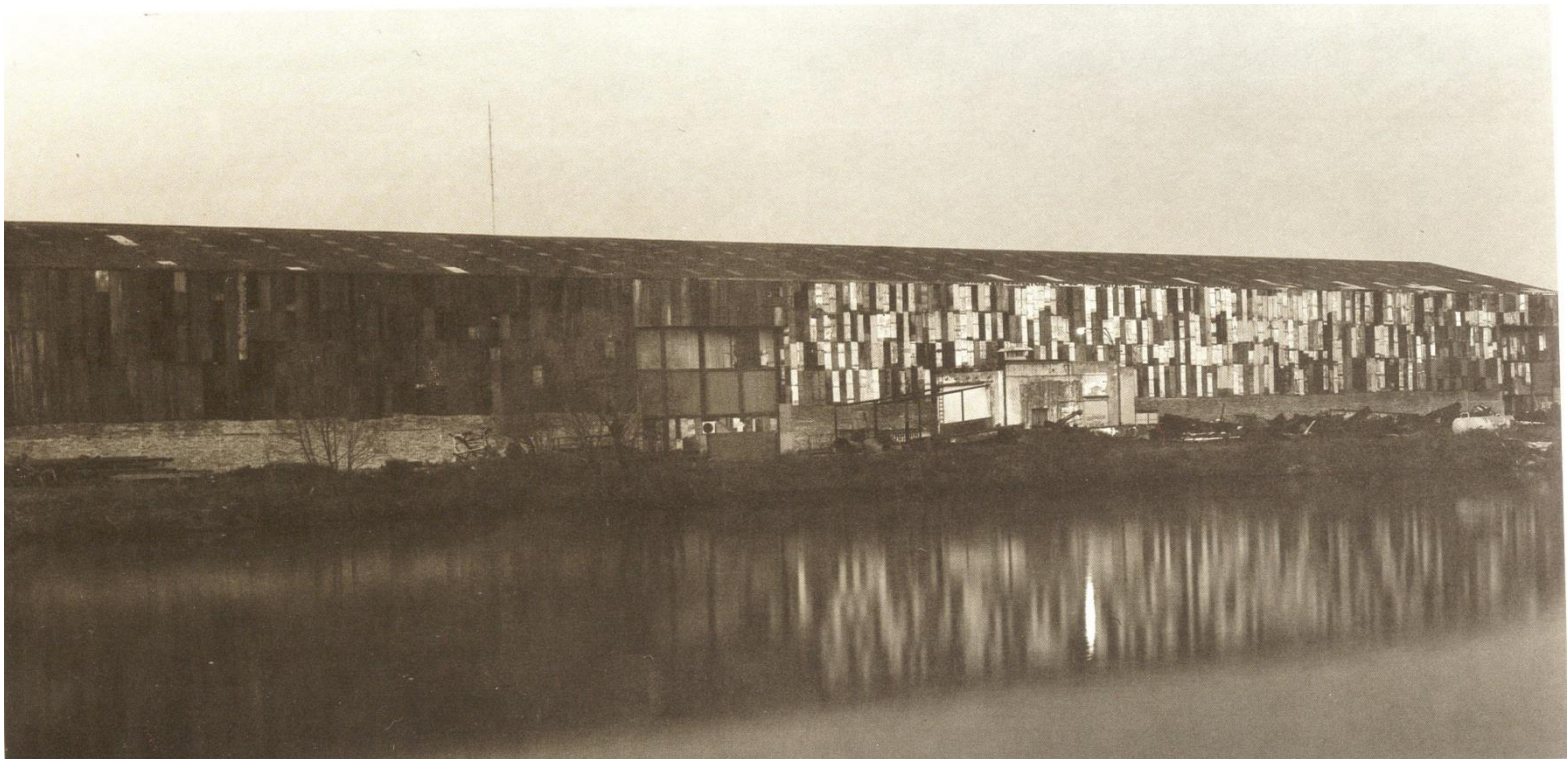
H.R.-Exacto, el alma, anima, lo necesitamos profundamente Piensa en un pianista, si no toca con fuerza, con garra se queda solo en el plano intelectual y tiene que penetrar el cuerpo entero. Todos los artistas,..., mira: Rembrandt, Durero, en una gran parte su obra Picasso ellos pintan bien un cuadro, pero además dejan su impronta.

Me pasó una vez en Viena. Estaba trabajando...,y si veo un museo me introduzco en él. Pasé dentro y pregunté sobre alguna sala donde podría encontrar obra de Vermeer, me indicaron el recorrido y vi un cuadro bastante grande. Al lado estaba un pintor haciendo una reproducción exacta al cuadro, pero no transmitía nada, estaba hueco. Miré otra vez el cuadro de Vermeer y es que tiene algo que le da vida propia.

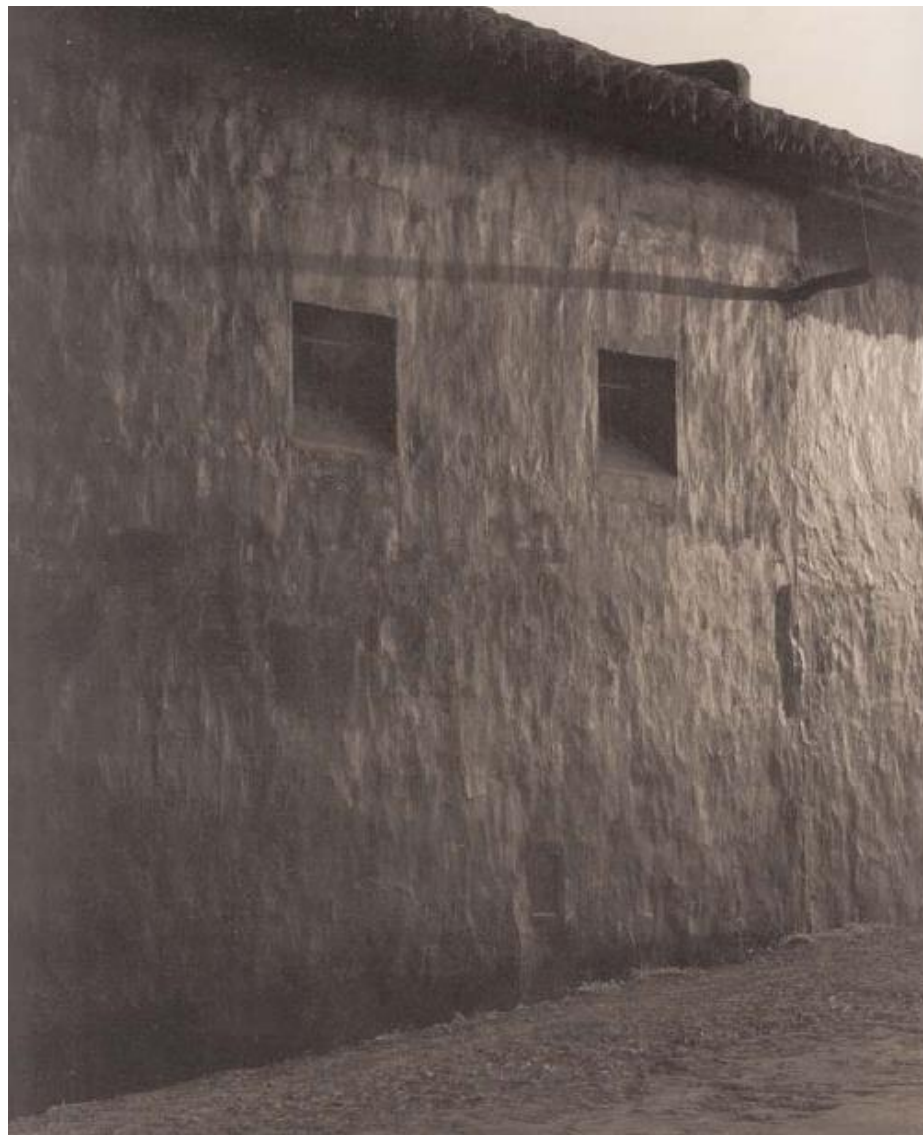
En el cine pasa lo mismo, hay películas que no dicen nada, que están copiadas y otras que son obras de culto. Visconti por ejemplo. Estuve en una casa de Visconti en el lago Como. Estaba haciendo un trabajo y con un poco de cara fui a hablar con su secretario y le pedí permiso para realizar algunas fotos dentro de la casa a modo de escenografía. Me dijeron que sí y ¡Dios mío! la casa era una hermosura, todo muy sobrio, una maravilla. Sin ningún afán de aparentar.

E.S. -¿Cómo ve la fotografía en España en relación al panorama Europeo y Americano?

HR.-La fotografía en España está bien, pero todavía se guardan por suerte hay gente que trabajan muy bien, Javier Vallhonrat, Cristina García Rodero, Chema Madoz...
En relación a Europa y Estados Unidos no estamos mal, pero hay pocos.



Buenos Aires, (1990). Humberto Rivas. En esta fotografía tardó 4:30 horas. No la hizo hasta que encontró la luz que quería.



La Albufera, (1985). Humberto Rivas. Todos los edificios son negros.



Ampurias, (1988). Humberto Rivas. La fotografía de Ampurias tiene dos horas de exposición. Llovía y mi mujer estuvo con el paraguas las dos horas.

Joan Fontcuberta. Mayo, 2005.

Esther Sánchez-¿Cómo fue su colaboración con la revista Nueva Lente?

Joan Fontcuberta.-La revista atravesó diferentes etapas, que puedes encontrar estudiadas en la tesis del Dr. Enric Mira y en el número monográfico de Photovisión Fotografía Española 1968-1988. De Nueva Lente a Photovisión. Yo colaboré en la segunda etapa, cuando Jorge Rueda ejerció de director, escribiendo artículos de tono histórico y teórico.

E.S. -¿Qué significado tiene para usted ser artista conceptual?

J.F. - Consiste en priorizar el concepto sobre la forma, lo analítico sobre lo expresivo.

E.S. -¿Prima el discurso sobre la obra? ¿Cree que su obra es comprendida por la mayoría de los espectadores o se requiere un cierto entrenamiento artístico de aprender a mirar y reflexionar lo que allí vemos? Los mejores receptores serían personas con un conocimiento alto de los idiomas. Pronto se descubriría la trampa a través de la palabra. La palabra que transmite una imagen, la palabra-imagen.

J.F. - La obra se convierte en una ilustración del discurso. Pero el discurso va más allá de las palabras, a veces no requiere ser verbalizado, puede funcionar a nivel de imagen-idea.

E.S. -¿Cómo es su ventana fotográfica: Transparente, difusa, con cristal esmerilado? ¿Tiene cristales con deformaciones?

J.F. - Toda ventana funciona como una mediación. La transparencia del cristal es mero camuflaje de esa mediación.

E.S. -¿Qué función tiene la Historia en su trabajo?

J.F. - Es ante todo un material de trabajo.

E.S. -¿Piensa que hay críticos preparados para realizar una defensa de la fotografía como Arte?

J.F. - Sí, claro

E.S. -¿Cómo surgió la revista que aparece en los 80 "Photovisión" precedida de "Nueva Lente" en los 70?

J.F. - Como toda aventura romántica: respondiendo a la necesidad de dar voz a la generación de fotógrafos españoles de los 80.

E.S. -¿Qué opinión tiene sobre la "Movida Madrileña" de los años 80?
¿Supuso algo importante para usted? Este año es el 25 Aniversario...

J.F. - A mi me pareció una burbuja de aire orquestada bajo un programa político que necesitaba vender modernidad. En lo fotográfico no creo que haya dejado poso.

E.S. -Estos aires renovadores se extendieron a toda la Península. ¿Cómo se vivió en Barcelona?

J.F. - Con curiosidad pero con escepticismo crítico.

E.S. -¿Qué es la ciudad para usted? ¿Qué significado tiene?

J.F. - Representa la civilización, el artificio, lo contrario de la naturaleza.

E.S. -¿Por qué no utilizó en la instalación “Securitas” las llaves de los coches, (seguridad del viaje) (las llaves de cierre de los grandes almacenes) (seguridad de los no-lugares)?⁵⁶⁷ El hombre en estos lugares se hace masa, pertenece en ese momento a ese colectivo en el que él, no es dueño de su seguridad.

J.F. - Había algunas llaves de coche. De hecho yo pedía llaves a la gente sin especificar de dónde tenían que ser y sin preguntar luego de donde eran, y el repertorio de modelos que recibí fue muy diversificado, pero la premisa era que su procedencia y función no estuviera bajo mi control.

E.S. -¿Qué supone para usted vivir en la ciudad?

J.F. - En realidad desde hace 12 años vivo en un pueblo pero sigo considerándome un urbanita. La ciudad es mi entorno de referencia: yo la veo como una escena de conflictos y creatividad.

El siglo XX ha sido un siglo definido por esa visión, por esa cultura fotográfica. Afirma que su compromiso, no es tanto con unos recursos técnicos, sino con todo ese universo que gira a través de lo fotográfico de una cultura fotográfica que es fundamentalmente la huella de la cultura.

⁵⁶⁷ Entrada del Diccionario de Hermenéutica dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998. Otra forma de deconstrucción sería Papatheódorou, Aris y Prieur, Ludovic Un espacio de deconstrucción y construcción. La experiencia del LOA Hacklab de Milán. ¿Qué es un hacklab? Y más concretamente, ¿qué es el LOA Hacklab de Milán? Un hacklab es un lugar donde se intenta conjugar la actitud hacker, es decir, comprender el funcionamiento de las máquinas para deconstruirlas y reconstruirlas de manera no convencional, con una voluntad de análisis de lo real. Un lugar de relaciones en el cual personas que tienen un marcado interés por las nuevas formas de comunicación electrónica, por lo digital y la telemática, pueden encontrarse para construir un modo distinto de ver las cosas e intervenir en los procesos que determinan la realidad. Un hacklab es en cierto modo un lugar de encuentro entre las diversas identidades y voluntades del antagonismo digital.

Manuel Sonseca. Mayo, 2004. En estado de viaje.

A las 7:00 pm en el Hotel Bauzá.

Esther Sánchez-¿Cuándo descubriste la fotografía?

Manuel Sonseca- En mi época de estudiante, en los años 70.

E.S.- ¿Cómo fue?

M.S.- La cosa venía de atrás, mi padre tenía una Kodak de cajón y siempre estaba haciendo fotos en los fines de semana, en las vacaciones. Eran fotos en blanco y negro, contactos en óxó. Me gustaba mucho ver el álbum familiar.

E.S.- ¿Qué tipo de cámara empezaste a utilizar? ¿Revelabas y hacías tú los positivos?

M.S.- Empecé con una Werlisa color de 35 mm, que era la cámara de la familia. Me regalaron una ampliadora Opemus y comencé a positivar mis fotos. Lo que más me gustaba era estar en el cuarto oscuro, que era mi propia habitación.

E.S.- ¿Recuerdas tu primera foto?

M.S.- No recuerdo la primera foto que tomé pero sí la primera que positivé: era una imagen de un columpio de un parque cercano a mi casa.

E.S.- ¿Qué fotógrafos españoles han influido en ti? ¿Qué es lo que te fascina de ellos?

M.S.- Mis primeras influencias fueron de la gente de la Real Sociedad Fotográfica y de la Escuela de Madrid que siempre andaban por la Real. También con las imágenes de la revista Arte Fotográfico. Eran los tiempos de los concursos y del aprendizaje de la técnica.

Más tarde descubrí a Walker Evans y los fotógrafos americanos de la Costa Oeste, que influyeron directamente en mi trabajo sobre la Nacional II a principio de los 80. Sobre todo me fascinaba la pureza técnica. Aún estaba en fase de descubrimientos técnicos. Al ser autodidacta, todo lo que hoy se aprende en un par de días en cualquier escuela, había que descubrirlo a base de experimentar continuamente, además no existía Internet. Se perdía mucho tiempo, aunque lo que aprendías no se olvidaba jamás. Más tarde descubrí a Robert Frank, desde entonces la fotografía para mí fue otra cosa. El descubrimiento de Frank me liberó de la esclavitud del trípode y la cámara de medio formato que utilizaba entonces (Mamiya 6x7) y adquirí una Contax de 35 mm con la que comencé mi trabajo sobre el Metro de Madrid (1985)

E.S.- *¿Qué significa para ti la fotografía?*

M.S.- La fotografía fue el descubrimiento de otros mundos, de la Historia del Arte y de la Historia en general. Creo que la fotografía, con el paso del tiempo, se ha convertido en una forma de vida. Sí, porque mi vida gira en torno a ella, mis amigos son fotógrafos o galeristas, artistas y gente de la cultura en general y nos reconocemos gracias a la fotografía. En un apartado más íntimo, la fotografía me procura intensas sensaciones: melancolía profunda, alegría contenida, angustia. Tu cerebro mira y a veces ve y proyecta y rechaza..., es decir te hace notar que permaneces vivo.

E.S.- Eres un paseante al estilo Baudelaire o Walter Benjamin que se pierden por las calles sin buscar orientación; En sentido coloquial, "vagabundean" ¿Siempre has fotografiado las ciudades? ¿Qué te sugieren?

M.S.- No exactamente, cuando salgo a fotografiar no es con actitud de hallazgo, sino de búsqueda, creo que esa diferencia es fundamental. No siempre he fotografiado ciudades, aunque es mi entorno más habitual. Desde hace algunos años intento clasificar de alguna manera mis fotos de ciudades y englobarlas dentro de lo que llamo "La Ronda de las Ciudades".

E.S.- ¿Piensas que es un arte? ¿Por qué?

M.S.- El tema de la fotografía y el arte siempre aparece en todas las discusiones, pero creo ya está superado, no hay más que mirar el mercado del arte.

E.S.- ¿Qué tipo de pintura te gusta más?

M.S.- Me gusta la pintura buena. Desde el romántico Corot a Edwar Hopper. Tuve ocasión de ver en Marsella una exposición de Hopper y realmente me impresionó. De Picasso ni comento.

E.S.- ¿Cómo compaginas tu trabajo como médico-fotógrafo?

M.S.- Creo que la Medicina me ha dado una visión y cultura humanistas de la vida que se complementan con la práctica fotográfica en el ámbito de autor. Mi contacto y conocimiento permanente de las patologías que acechan continuamente al hombre, de la muerte, ha influido en mi forma de trabajar en fotografía. Por las mañanas soy médico y por la tarde fotógrafo o quizá al revés. Da igual, intento ser yo mismo.

E.S.- ¿Es para ti la fotografía una necesidad vital?

M.S.- Sin duda si lo es.

E.S.- Cómo dice Alberto García Alix... ¿Te gusta fotografiar a tu gente?... ¿a tu familia, amigos, personas cercanas a ti?

M.S.- No. Nunca fotografío a mi familia, excepto a mi hija, pero tampoco con frecuencia. Es algo sobre lo tengo que reflexionar, pero nunca encuentro el momento.

E.S.- ¿Por qué te gusta viajar?

M.S.- Te voy a contestar con una frase de Vincenzo Consolo que se ajusta perfectamente a mi "hecho de viajar":

..... Decimos que viajamos para ver los vestigios del pasado, los restos de nuestra cultura y civilización, pero la verdadera causa es el descontento del tiempo en que vivimos, de nuestra vida, de nosotros y de la necesidad de apartarnos, de morir y vivir en el sueño de épocas pretéritas, antiguas, que en la lejanía nos figuramos de oro, poéticas, como siempre sucede en la irrealidad de los sueños, los sueños entendidos como la sustancia de nuestros deseos....

E.S.- "Ronda de las ciudades" es una composición hecha de un lugar en distintos tiempos. ¿Por qué esa mirada tan nostálgica, poética, triste...?

M.S.- La Ronda de las Ciudades es un proyecto global sobre mi paso por distintas ciudades y lo que ellas me sugieren y las sensaciones que me procuran.

E.S.- ¿Cuáles son tus pensamientos cuando vas por la carretera te sientes cazador de imágenes?

M.S.- Viajar siempre produce sensación de libertad y ese estado de ánimo es bueno para fotografiar. En ningún caso me siento cazador en el sentido de depredación. Simplemente estoy en "estado de viaje" y fotografía.

E.S.- ¿Qué es lo que te hace más feliz dentro del ámbito fotográfico?

M.S.- Lo que me hace menos feliz es toda la basura que hay en torno a la fotografía con relación al mercado del arte.

E.S.- ¿Qué proyectos tienes a largo plazo?

M.S.- Siento no ser original, pero mi proyecto es seguir haciendo fotos.

E.S.- La mayoría de las fotos que he visto (muy pocas) son fotos en movimiento, poco nítidas ¿Piensas que la vida es movimiento, vibración y quieres plasmarlo en tus fotografías?

M.S.- Mis imágenes movidas son un intento de fotografiar aquello que está vivo - la vida es movimiento- e intento que así permanezca, moviéndose, en contra de las fotografías estáticas que las veo como una práctica taxidermista: congelar un instante y embalsamarlo para siempre en gelatina de plata.

El tiempo y en definitiva la muerte son el tema. De ahí ese gusto por el tiempo pasado: al recuperarlo fotográficamente es como resucitarlo. La evocación que sugieren mis imágenes es recuperar de alguna forma lo perdido: la infancia, esa feliz nebulosa donde se instala nuestra juventud, paisajes ambiguos de carreteras, ese camino que pretendo sin final.....

E.S.- Te gusta escribir, tienes alma de poeta. ¿Esto te ayuda en la plasmación de la imagen o escribes después de verla?

M.S.- Suceden ambas cosas, aunque con mayor frecuencia escribo a posteriori

E.S.- ¿Que se "cuece" en el hotel Bauzá una vez a la semana? ¿Formáis algún grupo?

M.S.- "Las Tertulias del Bauzá" son la consolidación de una idea antigua que por fin hemos conseguido realizar. Nos juntamos una vez al mes más o menos e invitamos a algún personaje relacionado con la cultura para intercambiar puntos de vista, hacer críticas, etc.

E.S.- ¿Cuántos componéis este círculo de fotógrafos?

M.S.- El núcleo de Las Tertulias lo formamos: Luis Revenga - editor y comisario- , Mauricio D' Ors - diseñador y galerista- , Navia, Díaz Maroto, Evaristo Delgado, Ángel Sanz y yo, todos fotógrafos.

E.S.- ¿Has tenido incomprensiones?

M.S.- Mi fotografía no es fácil de ver, creo que por esa aparente sencillez que hace que a veces no se aprecie (o quizá es que no es tan buena como yo desearía).

E.S.- ¿Qué lugar ocupa en tus pensamientos La Real Sociedad Fotográfica?⁵⁶⁸

M.S.- La RSF siempre estará presente. Fue el espacio de mis comienzos, donde conocí a mis primeros amigos fotógrafos en una época de verdadera ilusión. Allí estaba Vielba, Cualladó, Cantero, Jorge Rueda, Juan Dolcet..., todos los importantes de la época en Madrid.

E.S.- Podrías comentarnos ¿qué cualidades debe tener una buena fotografía?

M.S.- Al margen de la técnica, que tiene que ser la adecuada al tema y lo más perfecta posible, creo que ha de tener un discurso teórico, honesto y coherente con el propio autor. En principio, con estas premisas es difícil que una fotografía no sea buena. Otra cosa es que te guste o no.

E.S.- ¿Qué fotografía no harías nunca?

M.S.- Nunca se puede decir nunca, pero los desnudos es un tema que apenas he tratado.

E.S.- ¿Te interesa la educación fotográfica? ¿Te parece bien que haya un bachillerato artístico donde los alumnos aprendan fotografía?

M.S.- Creo que es la asignatura pendiente de la fotografía. En un mundo donde la imagen es todo, es absurdo que no se enseñe desde Primaria a la Universidad el lenguaje visual. No lo puedo entender

⁵⁶⁸ El 15 de Diciembre de 1899 se constituye la Sociedad Fotográfica de Madrid bajo la presidencia de Don Manuel Suarez Espada y la vicepresidencia de Don Antonio Cánovas, conocido más adelante como "Kaulak", sobrino del ilustre político Don Antonio Cánovas del Castillo. Fué presidente honorario Don Santiago Ramón y Cajal. La Sociedad tenía 55 socios procedentes todos ellos de la aristocracia y alta burguesía. Pocos meses después de su fundación, la sociedad acudía a la Exposición Universal de París y un año mas tarde, en 1901, ala Exposición Nacional inaugurada por S. M. el rey D. Alfonso XIII que en 1907 la concedería el título de Real y el derecho a utilizar la corona real en su escudo, honor que compartiría con su homóloga la Royal Photo-graphic Society of London. (Web oficial de la Real Sociedad Fotográfica).

E.S.- ¿Qué pasó en la Movida Madrileña? ¿Qué recuerdo tienes?

M.S.- Me pilló un poco fuera de juego y no tengo recuerdos claros, después si me interesó en el ámbito de cultura del medio, pero prefiero reservarme la opinión al respecto.

E.S.- ¿Crees en la belleza?

M.S.- La belleza es un concepto complejo y subjetivo. En la actualidad parece que la belleza no interesa demasiado al mundo del arte, incluso yo diría que molesta ¿??



El Metro. Madrid, (1982). Manuel Sonseca.



Campos Rivas. Madrid, (1997). Manuel Sonseca.

Miguel Trillo. Febrero, 2003. Cuando los jóvenes descubren su mirada fronteriza.

Entrevista hecha por correo electrónico. Miguel Trillo tiene una trayectoria atípica: es filólogo y fotógrafo -no profesional-. Dedicado a los libros y las aulas por el día, y los fines de semana o en las noches de conciertos, de una forma furtiva, va documentando con su cámara toda una época.

Esther Sánchez.- Miguel ¿Cuándo surge el encuentro con la cámara? ¿Fue fortuito o por el contrario, había una búsqueda de algo más?

Miguel Trillo.- Se inició en 1972 en un escaparate de Ceuta. En mi familia no había tradición fotográfica (ni artística) y lo de comprar una cámara se consideraba algo que iba a ocasionar una serie de nuevos gastos prescindibles. Yo tenía 19 años y la cámara que me regaló mi madre (con el dinero de mi padre) costó quinientas pesetas y era malísima, aunque me duró cuatro años. En 1976 salté a una cámara réflex (regalo familiar de fin de carrera) y aprendí ese año a revelar en blanco y negro. Así acabé con mi etapa prehistórica.

A partir de entonces pude presumir de negativos que se podían exponer. Por tanto, mi encuentro con la cámara no fue fortuito, sino producto de mi insistencia. Insisto, luego existo.

E.S.- ¿Has compatibilizado tus clases con la fotografía? ¿Cómo comprimes el tiempo para poder realizar las dos cosas? Impartir clases en Bachillerato te habrá ayudado a tratar más a la gente joven, conocer sus ilusiones, sus alegrías y penas, sus juergas, en fin, que convives con el medio que plasmas con la cámara.

M.T.-Con la fotografía he reflejado el ocio juvenil. En cambio, las clases para mí han sido el "no-ocio", es decir, lo que en la antigüedad se llamaba el "nec-ocio", la forma de conseguir ingresos económicos. He sido casi siempre un poco esquizofrénico con mis dos actividades y pocas veces he fotografiado a los alumnos que he tenido, a no ser que haya habido algún músico entre ellos. Lo único que tienen en común mis dos ocupaciones es que trabajo con grupos de jóvenes, pero casi siempre en direcciones contrapuestas. El sol y la luna no son planetas y en cambio coexisten en las alturas. Igual creo que sucede con mi actividad de profesor de Lengua y Literatura y la de fotógrafo: el sol, o sea, lo de profesor, me ha posibilitado

una economía saneada que me ha permitido brillar en la noche, es decir, en la fotografía, que es como el lado nocturno de mi persona.

E.S.- ¿Cómo empezó la Movida? ¿Os conocíais todos? ¿Qué ambiente había entre los artistas?

M.T.-Comenzó con la noche, en el momento que la noche empezó a existir. Antes de la Movida en Madrid no había sala de conciertos, las discotecas se llamaban boites y sus paredes eran como de terciopelo y por los rincones había plantas de plástico. Existía la ley de vagos y maleantes, la ley de peligrosidad social. Y los bares cerraban pronto, la música juvenil estaba en manos de una industria que sólo creía en la canción melódica, tipo Camilo Sesto, o en los cantautores. Es más, el look dominante era el del joven barbudo, sesudo y adulto que había renunciado a actitudes adolescentes. Recuerdo una conferencia del filósofo Aranguren en un Instituto de Bachillerato en la que comentó que cuando él era joven no existía el concepto de lo joven. Él, al igual que sus amigos, lo que quería era, vestirse de adulto cuanto antes para poder comenzar a existir. Con los progre en la transición ocurría, desde otra óptica, algo parecido: volvían a negar lo juvenil. Por eso he dicho en alguna ocasión que yo estaba más cerca del Londres del 77 que del París del 68, es decir, más cerca del punk que de la progresía. Y la movida lo que hizo fue aglutinar a la primera generación en nuestro país de jóvenes en libertad con los díscolos de la generación anterior. Y se produjo una eclosión súper interesante y súper creativa. La noche se llenó de musas.

E.S.-Sabes moverte como pez en el agua en las callejuelas, los portones, los parques. No eres un extraño en la metrópoli, hasta podríamos decir que se te queda pequeña. Pero esta búsqueda requiere un aprendizaje, un saberse perder como diría Walter Benjamin por las calles mirando aquello que otros no ven o son incapaces de ver. Pienso que has pisado las calles muchas veces, te apropiaste de ellas y así hiciste tu trabajo apasionante: Transmitirnos unas imágenes que no hubiéramos visto...

M.T.-Más que saberme perder, yo he aprendido a saber aparecer. Me acerco a las personas que quiero fotografiar como si fuese por azar, esa persona ignora que la llevo observando un buen rato, que la llevo siguiendo, que voy preparando el momento oportuno para entrarle y pedirle si la puedo retratar. Me sé de memoria (por propia experiencia) cuando no es bueno atacar porque me va a decir un no seguro.

E.S.-Por lo que he leído, los historiadores tendrán que hacer referencia obligada a tu obra, pues plasmas los distintos arquetipos de jóvenes de ese momento. No conozco a ningún fotógrafo que lo haya hecho de esta forma. Cristina García Rodero se sumergió en los pueblos y tú en las ciudades, en el palpitante cotidiano de los personajes de la urbe. ¿Por qué los jóvenes y no todo el mundo como hizo Sander? Él quiso fotografiar desde su ciudad a todos los hombres del siglo XX.

M.T.-Él quiso hacer un mapa, como lo del genoma humano, pero en país y en prototipos. Yo me he sentido atraído más por estereotipos juveniles de rebeldía: la célula conflictiva pero hermosa que es capaz de llevarse de calle a todo el organismo y hasta de llevárselo a la tumba. La palabra "tribu" (urbana) ya de por sí tiene una connotación depredadora que me atrae. El joven cuando liga ¿acaso no está en una cacería? La ropa de las estéticas juveniles son colores de guerra, de una guerra incruenta y festiva donde la banda sonora la pone el espacio, un espacio concebido para unos cuerpos en crecimiento, es decir, adolescentes.

Yo he ido con mi fotografía tejiendo un texto visual. De siempre he sido consciente de mi escritura. Y siempre he tenido presente a Barthes y a los estructuralistas (era la corriente lingüística de moda en mis tiempos de Facultad y ese poso ha ido saliendo en la foto). Y el haber sido consciente de estar haciendo un relato alejado del neorrealismo de los cincuenta o del fotoperiodismo español de la transición era lo que me daba fuerza. A mí las noticias no me interesaban. Era como si estuvieran escritas con otro alfabeto. Los fotógrafos de la movida éramos diferentes. Ahora con el paso del tiempo no es casual que aquellos fotógrafos sean hoy platos fuertes de la fotografía española, es decir, Alberto García-Alix, Ouka Leele, Pablo Pérez Míguez...

Y respecto al sector de los tradicionalistas (no lo digo con sentido peyorativo) es cierto que podían confundirse con lo que yo odiaba en aquel momento de la España rural, pero el tiempo es un buen boxeador y va dejando k.o. a los que se apuntan a las modas y tienen poco que decir y mucho que repetir.

Con los años fui viendo que en el otro grupo de "foto costumbristas" había unas obsesiones, una credibilidad, un apasionamiento que nos ponía en las mismas cuerdas. Y está claro que Cristina García Rodero es la reina de ese grupo.

E.S.-He observado que con Sander tienes muchas cosas en común, puede ser que para ti no sea tan evidente y esté confundida...

- Buscáis una sinceridad y veracidad en el retrato "Fuera pastiches".
- Tenéis un concepto universal del hombre dentro de vuestro territorio.
- Conserváis la conciencia narrativa histórica.
- Mantenéis una observación inmediata del personaje, carente de prejuicios, atrevida, y delicada. Al estilo de los tiempos.
- Sabéis captar la actitud de los personajes. Ellos son los protagonistas.
- Buscáis proyectos ambiciosos.
- Uno de vuestros temas preferidos es la ciudad con sus bordes y límites y rarezas.
- Habéis realizado un trabajo de gran calidad: limpio donde ni sobra, ni falta nada.

M.T.-.....

E.S.-Miguel ¿qué les dices a tus "modelos" cuando los fotografías? Podríamos decir que tienen la suficiente pantalla como para mirar o ser mirados con descaro. ¿Manifiestan un desafío con su mirada?

¿Son descarados? Puede haber, creo que la hay, una cierta comunicación entre los jóvenes y tú.

M.T.-Ellos aportan el placer del cuerpo vestido, una forma de belleza convulsa. Cuando los fotografío estoy en su territorio, doy muestras de controlar ese terreno, lo cual es para ellos una garantía. Y se entregan con satisfacción. Ellos son fans de una estrella y yo los convierto en la estrella. La foto que tendría que hacer al músico o al famoso se la hago a ellos. Y luego, cuando veo la foto en mi casa, me doy cuenta de cuánto han puesto de su parte, porque la fotografía me traspasa.

E.S.-Tus fotografías inauguraron una forma nueva de mirar: fotos en color expuestas sin cristal y passe-partout, un verdadero "crack" con la fotografía clásica, en "b/n" y con marcos negros...

M.T.- En enero de 1982 expongo en la galería de arte Ovidio (entonces la más moderna de Madrid, junto con Buades) la exposición Pop Purri: aquello era casi una instalación, tiras de maderas de colores surcando

las dos salas y en ellas fotos de los grupos en vivo de la nueva ola madrileña. Las maderas estaban forradas de acetato transparente y a la entrada de la galería en un escaparate que daba a la calle se proyectaban diapositivas del público de aquellos conciertos. En 1983 forro toda la sala Amadís con plástico negro y pego en ellos con cinta aislante de colores "electrografías en cuatricromía". La casa Canon acaba de traer a Madrid la primera fotocopidora en color de estas características. En este caso invierto la película: lo que cuelgo son retratos del público y lo que proyecto son diapositivas de conciertos. Afortunadamente existía en aquel momento el programa de televisión La Edad de Oro de Paloma Chamorro, que realizó un bonito reportaje de la exposición-instalación. Y en 1992 en la galería Moriarty, expongo la serie Souvenir: Planchas ovaladas de metacrilato con perfiles de goma negra a modos de marcos en los que he pegado cibachromes con retratos de jóvenes urbanos de pequeñas capitales de provincias españolas.

A la entrada puse una tienda de souvenirs con postales, llaveros, platos, tazas de esas fotos. Había ironía en mi mensaje. La movida ya era un producto comercial y hasta kitsch que había llegado a todos los rincones de la otrora España atrasada.

Y después de aquello empiezo con los sellos de correos y mis viajes por los jóvenes de los territorios bilingües de la Península Ibérica y alrededores (y con la guerra de Yugoslavia como telón de fondo). Son fotos más diurnas que nocturnas, y el discurso puede que sea más político. El año que viene, que doy por acabado ese viaje ínter fronterizo de diez años, lo expondré en la galería H2O de Barcelona. Posiblemente sean mis quince minutos de fama "warholiana" a los que tiene derecho todo artista en vida.

E.S.-¿La fotografía es una experiencia estética? ¿Cambia tu actitud cuando terminas un reportaje?
¿Te llevas más de lo que has dado?

M.T.-La fotografía -y cualquier expresión artística- forma parte de tu experiencia. Nadie suda en una piel ajena. Yo cuando me miro para atrás, me veo en un rastro de rostros. Mi fotografía es el moco seco del rastro del caracol. Yo soy lento y obsesivo, repetitivo. Pero la concha de mi casa-archivo cada vez es capaz de segregar mejores sustancias que me van enriqueciendo y transformando.

E.S.-La música juega un papel importante en tu obra ¿por qué ese hilo conductor tan sonoro?

M.T.-Sin la música no habría existido mi fotografía. La radio (sobre todo Onda Dos y Radio 3 a finales de los 70) me empujaron a la calle, a las calles del ritmo. La música entonces no tenía rostro. En televisión casi no aparecía aquello que te gustaba. Y los vídeos clips estaban por llegar. Ahora es muy difícil pensar en blanco y negro. Entonces era lo habitual. La música de aquellas emisoras fue "rupturita". Y el hacer color para mí era también una forma de concebir la ruptura con el pasado, con la estética de grano gordo de los concursos fotográficos o con la estética oscura de los llamados fotógrafos de la Escuela de Madrid, que posiblemente eran mi generación anterior, aunque para mí era como si fueran de la generación del 98, como si fueran mis abuelos.

E.S.-La Ciudad quiere ser en mi entrevista el "Otro" por antonomasia. En ella podríamos descubrir un lugar de relación y de distanciamiento simultáneos... Personas desconocidas repitiendo un día y otro, idénticos recorridos; Encuentros que dan lugar a ese enamoramiento que descubre en la ciudad -tan pública- rincones románticos y privados. Una mirada, un disfraz del actor que saluda, la estampa del mendigo escondido tras su apariencia de estatua, la convivencia de culturas, generaciones, silencios y ruidos indefinidos... Y todo en el conjunto de un entorno cargado de lenguaje, símbolos, imágenes... expuestos a la mirada de unos transeúntes aparentemente ajenos.

Amistad, enamoramiento, distancias, indiferencias o ignorancia... Todas las manifestaciones de afecto humano -y deshumanizado- tienen cabida en una ciudad que termina por convertirse a los ojos del fotógrafo en referente vivo. El deslumbramiento por su fachada arquitectónica y tantas veces inhóspita o abrumadora, se transforma, a medida que se realizan las fotos, en el descubrimiento de lo personal. La ciudad son vidas, y como tal exige una relación muy personal con cada una de esas vidas que la constituyen y de los individuos entre sí. Para algunos lo urbano es sinónimo de hogar; otros lo consideran una amenaza para la propia intimidad.

Te gusta el ruido de la calle, los rótulos, semáforos, la noche. Gentes que van, vienen, se pierden, o se esconden en el gran anonimato del hombre de la multitud. ¿Te gustaría vivir en el campo?

M.T.-De día el campo me puede entretener, pero soy incapaz de refugiarme en la copa de un árbol al llegar la noche. No puedo jugar a ser un pájaro. Soy un urbanita y cuando se empiezan a iluminar los escaparates

es cuando yo creo que las cosas comienzan a cobrar naturaleza propia. Un maniquí enamorado de la moda juvenil puede llegar a ponerme nervioso. Esa imagen estática la acerca a mi fotografía, ese estar tras un cristal es lo que hago con mis retratados, situarlos al otro lado de mi lente para convertirlos en parte de mi imaginario, de mis fantasías.

E.S.-Después de leer visualmente tus dos últimos libros descubro un interior muy rico que se renueva constantemente dentro del mismo género. Evolucionas con una estética de acuerdo con los tiempos que corren. Me uno a los piropos de Cinco Gutiérrez y Rosa Olivares en tus obras *Similitudes* y *¡Agüita!* Me dejaron admirada, son poemas visuales llenos de ternura, delicadeza, equilibrio. Transmites tu pasión por la vida en un constante cambio: una foto en Málaga, otra en la Habana; un momento aquí y otro allá..., me apropio de esto y desecho lo otro.

M.T-No siempre se ha de escribir en prosa. Y no siempre se ha de ir de ensayista. El libro-catálogo *Similitudes*, con los prólogos de Ciuco Gutiérrez y Rosa Olivares, es un libro de un ensayista. En cambio, *¡Agüita!* es un libro que carece de planteamientos eruditos. Es un libro de viajes. El título está sacado de la jerga juvenil del área metropolitana de Barcelona: es una exclamación que se traduciría por "¡Hala!". Y esa interjección de sorpresa es la que yo he querido reflejar, pues son páginas, entre narrativas y poéticas, en las que he eliminado el prólogo y hasta las referencias curriculares. Nada se dice del autor.

No hay textos, sino un continuo visual con lo líquido como referente. He odiado tanto esos libros de fotografía en los que en la portada aparecía mayor, el nombre del escritor famoso que escribía el prólogo que el nombre del propio fotógrafo. Y luego dentro siempre las mismas vistas de las ciudades...

E.S.-El tema de la utopía me interesa mucho.

Pienso que la "utopía" es el "no-lugar", lo que no tiene lugar y lo puede tener mañana. La utopía supone una idea de esperanza, un nuevo proyecto para el hombre.

De este "concepto ampliado" de utopía surge un hombre nuevo, capaz de superar la verdad más inmediata. Un hombre dotado de nuevos sentidos, capaz de mirar otras realidades, generador de lo que supone la integración del arte con la vida. El gesto artístico se integra así en el corazón del comportamiento cotidiano. Creo que tú estas dentro de este concepto, o me equivoco...

M.T.- Estoy de una manera no premeditada. En mis fotos es cierto que hay un "no-lugar". No son identificables esos sitios que fotografío. Se saben que son espacios urbanos, pero no localizables, lo cual les resta credibilidad periodística, pero le suman posiblemente veracidad a esos retratados con los que compartía ese espacio, porque ganan al aislarlos de la masa en la que se encuentran. Convierto la calle, la discoteca, la sala de conciertos en mi plató. Creo un lugar personal al encuadrar ese espacio ya existente, que es heterogéneo, pero que yo recorto con la cámara. Y al situar allí al público que he elegido, estoy haciendo un acto artístico. Yo no busco ser objetivo, sino subjetivo. Y escojo la belleza como soporte de mis descripciones. Un retrato es mi ejercicio descriptivo favorito. Forman los fotogramas de la película que me he inventado. Cuando la realidad se convierte en una obsesión acaba viviéndose como una ficción. Ahí está el placer de mi creación.

E.S.- Termino con un extracto de Ciuco Gutiérrez que te describe con mucho acierto: Cuando Trillo fotografía es como si consiguiera parar por un instante el movimiento continuo, porque lo que realmente le interesa es la evolución, el movimiento constante de esos jóvenes que transgreden, que intentan cambiar el mundo y lo que les rodea de ese espacio vital en el que no hay lugar para mirar el pasado aunque sea por unos instantes, es como si quisiera formar parte del futuro en todo momento.

Ouka Leele Madrid, 3 de agosto de 2004.

Una conversación en la terraza de su casa a las 12:00 de la mañana.

Esther Sánchez.- ¿Cómo fueron tus inicios con la fotografía?

Ouka Leele.- Empecé a pintar muy pequeña, desde que pude coger pinceles, lápices o lo que fuera. Es algo que siempre me ha encantado y responde a una necesidad mía de expresión y de sentirme bien cuando lo hacía. Al acabar el colegio, fui a academias de pintura y empecé a preparar el ingreso en Bellas Artes. En una de ellas encontré un compañero que siempre me hablaba de una escuela que había en Madrid, el Fotocentro. Me decía que era genial, que tenía que ir y apuntarme... Y, en efecto, un día fui con él, vi la escuela y me apunté.

Aprendí lo básico sobre películas en blanco y negro y las técnicas de revelado. También nos proyectaban fotografías de otros países, se respiraban otros aires. Era ver, ver, ver, ver muchas fotos y, sobre todo, notaba que los profesores sentían gran preocupación por renovar la visión que había de la fotografía en España.

En ese momento, la fotografía que estaba de moda era de señoras vestidas de negro en los pueblos, sus costumbres..., muy de la España profunda. Nos ponían fotografías de gente con otra visión más moderna. En esa escuela vi que había mucha más vida que en Bellas Artes. Me pareció mucho más actual y más renovador el lenguaje del momento. Yo en esa época seguía mucho la revista Nueva Lente, que me parecía lo único que daba aire nuevo, no por la fotografía, sino como arte o como cultura. Desde luego, era lo que más me interesaba. Después ya empezaron otras revistas más underground, tipo Ajo blanco, Star, todas esas revistas de comics.

Por esta escuela pasaban a dar clases Jorge Rueda, Pablo Pérez Mínguez... Siempre estaba por ahí Carlos Serrano, que es fotógrafo y diseñador muy bueno; Chomi Salazar, que ahora trabaja en la galería Senz, también la frecuentaba mucho.

Me acuerdo de Pablo Pérez Mínguez, poseía una gran vitalidad. Daba unas charlas increíbles. Los profesores que había: Fernando Gil, Carlos Villasante. A mí me encantaban porque sabían muchísimo. Las primeras fotos que hice me las publicaron en un libro y cada vez que hacía algo en blanco y negro decían: ¡qué maravilla! Me sentí fotógrafa muy pronto, sin saber por qué ni cómo, pues nunca había hecho fotos, y las primeras que hice gustaron. Debían de apreciar que tenía otra visión porque yo partía de cero, sin el bagaje

de lo que había en España en ese momento; carecía de una visión fotográfica, no pretendía hacer fotos..., sino que llegaba totalmente pura. Pero yo seguía pintando.

Entonces conocía el Hortelano y Césele, en el momento en que empezaba un poco la movida, el vivir en pisos, entre artistas y amigos. Al poco tiempo, monté un laboratorio y me pasaba ahí todo el día revelando. Yo pensaba que la fotografía era un paréntesis, necesario para un artista, pero no sabía muy bien para qué y no creía que fuera a utilizarla para nada. Y luego, sin pensarlo, si iba a casa de alguien, mientras hablábamos, le pintaba una foto que tenía de la Primera Comunión, o cosas así.

Más tarde conocí a los Yeti que eran tres fotógrafos: Félix Lorrio, Antonio Lafuente y Miguel Ángel Mendo. Les vi pintar; así como a Jorge Rueda y dije: ¡ah!, bueno, pues esto se hace así. Y, de la necesidad de pintar, empecé a pintar las fotos.

De la fotografía me gustaba su conexión con la realidad (lo que tu fotografiabas, sabías que había existido, no era un invento como la pintura que puede pintar a un señor con un pescado en la cabeza, sino que se trataba de haber conocido al señor de verdad, haberle puesto el pescado en la cabeza...) Eso me importaba mucho, jugar con la realidad y que la realidad fuera real. Nunca hacía fotomontajes de coger y recortar un pescado y pegárselo a alguien. Era el hecho vital de estar ahí, de ir a conseguir el pescado, de convencerle, de que él quisiera, de... y que era divertidísimo además. En las sesiones de fotografía estábamos llorando de risa todos. Entonces las fotos empezaron a tener mucho de teatro, de escenografía, de vida, de experiencia. A mí me pareció alucinante porque la mayoría de la gente no teníamos dinero (yo no tenía un duro para hacer nada, pero me encontraba con una energía alucinante) Ahora me planteo: si hago una exposición tiene que tener esto y lo otro, tengo que pedir una subvención para producir las fotos, etc. En ese momento las hacía, y ya está. Cuando eres muy joven, parece que puedes vivir del aire.

E.S.- ¿Con cuántos años comenzaste?

O.L.- Fue a partir de terminar de estudiar en el Colegio, a los 16 años. A partir de ahí, fue todo seguido. Cuando me iba a examinar de Bellas Artes coincidí, por ejemplo, con Víctor Coyote, que luego tuvo un grupo de música, Los Coyotes. Era una época genial, muy divertida, una explosión de alegría, de vitalidad, de creatividad increíble. Me considero privilegiada de haberlo vivido.

E.S.- Alguien me hablaba de esos momentos como lo mejor de su vida, "la movida de los ochenta", se lo pasó muy bien, saliendo, cantando...

O.L.-No era sólo salir y bailar. Es que ibas a bailar a un sitio y el que estaba cantando en el escenario era Pedro Almodóvar con Fany Macnamara; quedabas para hablar con alguien y eran los Radio Futura que estaban haciendo un grupo de música; uno de ellos pintaba, el otro no sé qué hacía. Entonces estábamos todos ahí... O de pronto, quedábamos un día en la calle y tocabas la guitarra con Alaska. Era una mezcla explosiva. Y luego, la gente ha seguido y son profesionales, o sea que no era una tontería de vamos a jugar. Era una creatividad muy alta.

E.S.- ¿Cómo conociste a la gente? ¿Os reuníais?

O.L.-Era una coincidencia. Ibas a un sitio y coincidías con un montón de gente que le gustaba lo mismo. Era una explosión en la cual no teníamos una preocupación política muy gorda. Las generaciones anteriores, quizá, tuvieron que hacer más política. Nosotros teníamos el derecho de crear, y basta. Era una explosión de libertad increíble. Y la posibilidad de disfrutarla, y no tener miedo, y saber que puedes... Notabas que estabas rompiendo moldes con tus propias familias, con la gente, pero veías que podías, y que éramos más los que hacíamos eso que los que intentaban que no lo hiciéramos. En esa explosión, lo que estaba pasando había que vivirlo. Tenías que vivir el momento. Y sobre todo si eres artista, si no lo eres a lo mejor te daba igual. Yo creo que los que estábamos ahí éramos todos artistas, de un campo o de otro.

E.S.- Fue muy fuerte el tema de la música, rompió mucho. Radio Futura fueron los primeros.

O.L.- Sí, una maravilla. El otro día estaba viendo con el Hortelano un disco recopilatorio que han sacado con videos, muy bonito. Ves el esfuerzo de hacer cosas nuevas, tan creativo, tan personal. Nada que ver con lo que se hace ahora, que es todo puramente comercial: los cantantes que salen de Operación Triunfo están como prefabricados, cantan cosas que no son suyas, no investigan. Es puro ganar dinero. Y en aquel momento todo el mundo quería ganar dinero, pero, desde luego, no era lo primero. No pensábamos en el dinero para nada.

E.S.- Algunos reunían dinero y después hacían la revista de la Luna de Madrid. Un fotógrafo anterior a esa época me comentó que no quería hablar de la movida. Decía: "bueno, unos cuantos niños bien que hacen sus fotos o que hacen sus cosas..."

O.L.- Había de todo. Niños bien, a quienes sus padres les permitían hacer eso. Justamente en ese momento no creo que los padres de los niños bien apoyaran la movida, para nada. Puede ser que hubiera uno, que era hijo de un galerista y estaba metido en el mundo del arte... Quizá le apoyaran, pero a los demás, no.

Yo he conocido algún pintor a quien su padre le había puesto un estudio. Son cosas que le pueden pasar a cualquiera. La fuerza que tienes cuando quieres hacer algo es una fuerza imparable.

E.S.- ¿Tienes la misma potencia creativa ahora?

O.L.- Ahora tengo tranquilidad porque la creatividad sé dónde está. Bueno, eso creo. A veces la puedes perder. Es como si fuera un río que lo estás buscando un día y no lo encuentras, y estás en su corriente.

No tienes miedo porque sabes dónde está. Sabes que cuando te pones a trabajar, haces cosas.

Pero al principio me devanaba los sesos: ¡uf!, ahora tengo que hacer esto, ahora tengo que buscar, tengo que... De pronto, te das cuenta de que la creatividad va fluyendo.

E.S.- ¿Viajabas al extranjero?

O.L.- Estuve en el ochenta en Nueva York, tres meses. Me gustó, por ver todo. En ese momento, lo que se llevaba era el artista o el diseñador que estaba entre Nueva York y Barcelona. Pero a mí esas cosas me dan igual. Pero tuve que ir a ver lo que era. No hice nada, nada más que empaparme de cosas. Era incapaz de hacer nada en Nueva York. Estaba deseando volver porque aquí tienes más tiempo. Tienes cosas que ver, pero no estás todo el día viendo cosas. Tampoco me gustaba mucho lo que se hacía. Había demasiadas cosas, pero interesantes, pocas. Pienso que artistas, en cada generación, tampoco hay muchos. Aunque haya muchísimos, de pronto, uno así que sea atemporal y que vaya a hablar con un lenguaje fuera de su tiempo...

E.S.- Pero los de "la movida" seguís: Javier de Juan continúa pintando y además fue premio Nacional de Grabado; Mariscal es un diseñador importante; Barceló, un buen pintor, etc... Vuestra calidad de trabajo es muy buena, estáis aportando mucha riqueza cultural.

O.L.- A mí me han dado el premio Nacional de... ¿? Todavía no lo he recogido. Me lo dijeron en el 2003. A Barceló le conocí en Barcelona. Estaba en un estudio, pintando todo el día. Sacaba una coliflor de la nevera y decía: ¡esta coliflor me tiene que durar varios días! Una coliflor tenía que durarle varios días para comer. Sólo pintaba. Hay gente que cuando alguien tiene éxito, le tienen envidia, pero yo a Barceló le admiro un montón. Nunca se ha vendido. Siempre ha estado ahí como artista. Nunca ha dicho voy a hacer este trabajo para mantenerme. Él siempre está pintando en su estudio, que por cierto es muy bonito.

E.S.- Quería saber a quiénes conocíais, cómo quedabais, o era un puro fluir de encuentros...

O.L.-Alberto García-Alix fue de los primeros que conocí con Ceesepe. Estaban en el Rastro con un tebeo que hacían ellos que se llamaba Cascorro Factory. Eran unas fotocopias que hacían. Yo no sé qué hacía Alberto ahí, porque fotos, no creo que pusieran. Tendría que volverlo a ver porque no me acuerdo de los tebeos. Sí me acuerdo de los comics de Ceesepe. Alberto no sé si escribiría o, quizá, pondría fotos también fotocopiadas. Pero recuerdo que no me gustaba nada lo que Alberto hacía y creo que a él tampoco le gustaba lo que hacía yo. A mí me parecía Alberto muy masculino: las motos, las cámaras... Personalmente, llevar una cámara colgada me daba vergüenza. Esa sensación de fotógrafo que va con la cámara ahí, nunca la he llevado. A mí nunca me verás con una cámara.

E.S.- Todo tu trabajo lo haces en un entorno teatral, es como una puesta en escena...

O.L.- Yo hago más teatro, cine. La cámara registra lo que yo he montado. Pero no me da por llevar cámaras colgadas. Tenía una amiga que conocía a los que trabajaban en el teatro y estábamos todo el día yendo al teatro a verles. Nos fuimos con ellos a Barcelona. Hasta me afeité la cabeza porque iban todos afeitados. Les admiraba tanto..., me parecían alucinantes.

E.S.- Tu hermana Patricia Allende, es fotógrafa, pero sobre todo de la naturaleza. Ahora mucha gente está haciendo fotografía de naturalezas con métodos digitales muy avanzados, obtienen unos colores muy potentes. Hay un cambio hacia el origen. En algunos fotógrafos está influyendo bastante y pienso que tu hermana puede ser una de las que buscan la belleza en el misterio de la naturaleza. Las fotos que he visto tuyas me gustan por su limpieza, porque son más abstractas. Ella está en la transición de la siguiente generación. Ahora no utilizan siquiera la cámara, sino que escanean lo que quieren hacer y sale ya la imagen. La manipulan. He visto muchos fotógrafos que lo están haciendo. Son muy buenos y ofrecen gran calidad. Creo que pueden seguir haciendo cosas y una vertiente es la naturaleza y acercarse mucho a ella, como vivir dentro, penetrar en ella. Hay otros que siguen con el blanco y negro puro.

O.L.- Ahora estamos todos muertos de miedo porque no sabemos lo que va a pasar con los materiales. No sabemos si van a dejar de fabricar los papeles, con el avance de lo digital. Yo por ejemplo, las fotos que pinto, las pinto sobre un papel en blanco y negro, y si dejan de fabricar esa técnica, ya no lo puedo hacer. Podré hacer otra cosa, pero la misma técnica que hago es imposible. Porque en los papeles digitales no se puede. Yo estoy venga hacer cursillos y a enseñar a la gente a pintar, y a lo mejor luego no pueden hacerlo. El otro día hablando con mi ayudante decía: si todo el mundo está revelando en blanco y negro, eso no se puede acabar.

E.S.- Todo el mundo lo dice. Yo doy clase de fotografía al primer nivel y después tienen clase de fotografía digital en segundo y les gusta más la fotografía analógica.

O.L.- A veces lo digital tiene cantidad de ventajas porque dices: qué gusto ver las fotos nada más hacerlas, llegar a tu casa y meterlas en el ordenador, no tener que archivar nada, no tener que guardar papeles y papeles de negativos, ir al laboratorio o incluso meterte en el laboratorio, que es una pesadez. Pero luego hay algo en la cámara que te aísla de la realidad. Tú estás viendo una cosa e, incluso cuando disparas, suena un disparo que no es el que es, como que simula un disparo y dispara después de lo que tú has visto. Para un objeto vale, pero, ¿para un retrato?... A mí me pone nerviosísima eso. Es como estar aislado... En cambio la cámara es como un cristal, es tu visión, lo que ves es lo que va a salir.

E.S.- Las cámaras buenas, tienen opciones manuales.

O.L.-Es dar con la cámara que se adecue a tu forma de ver. Yo tengo un amigo fotógrafo que hace unas fotos en las que creo que saca lo que ve, con una cámara que no es muy cara. Es sacarle el partido a la cámara que tienes. Yo tengo una Nikon F, la primera. Es totalmente mecánica.

E.S.- ¿Qué objetivo utilizas?

O.L.- El 55mm. El que se parece más a la realidad es el 50mm. El 35mm es un poco más angular. Cuando la gente te conoce como fotógrafa, siempre se te sientan al lado en una boda o donde sea y te preguntan: ¿qué cámara tienes?, ¿y el objetivo? Pero el objetivo no es lo importante. Nunca he tenido más de un objetivo. No me he comprado veinte mil cosas. Y te dicen: qué vergüenza cuando veas mi equipo. Y digo: ¿y cuando veas tú el mío? Lo importante es la imagen. Incluso aunque esté desenfocada, aunque tenga grano. Lo importante es lo que tú has sacado ahí, lo que has registrado de la realidad. Luego, la técnica también favorece el que sea más fácil ver.

E.S.- El digital lo que favorece son las ampliaciones. Ahora también hay un gusto por lo descomunal, que cuanto más grandes son las fotos, parecen mejores.

O.L.- A mí eso me ha fastidiado mucho en Arco. Hemos pasado de que la fotografía no pudiera estar en ningún lado a que esté todo lleno de fotos. Fotos ante las que que dices ¿pero qué es esto?, si nada más que es una foto, porque no tiene nada, pero es muy grande. Es una foto de estas de cámara normal y corriente que no tiene nada de volumen ni nada, pero es muy grande. No lo entiendo. Es un concepto nada más.

E.S.- Lo están haciendo ahora fotógrafos más jóvenes.

O.L.- Y pintores que nunca habían hecho fotos se están poniendo a hacer fotos muy grandes y las venden por ahí, no sé. Me molestan tanto las modas...

E.S.- Hay que ser uno mismo y decir No a algunas cosas...

O.L.- A mí me ha llegado a decir alguien: pero ¿qué haces tú poniendo ahí tus fotos pintadas? Si ahora lo que se llevan son fotos grandes, fotografías normales. Yo digo que no sé, porque nunca he hecho lo que se llevaba. Nunca.

Hacen algo parecido a lo mío unos franceses. Son muy gays en su estética. Tampoco sé cómo lo hacen. Creo que algo de ordenador también usan. A mí me gusta tocar. Yo cuando enseño a pintar a la gente joven, que están todos con los ordenadores y han hecho cursos de photoshop, pienso que les debe gustar más lo del ordenador porque es su lenguaje. Les encantan mis clases y simplemente es estar un rato ahí pintando.

E.S.- Necesitan, como todo el mundo, el contacto con algo natural. No hacer cosas en plastilina, sino en barro para tener un contacto, pero claro uno se mancha más.

O.L.- Fui a la facultad de Bellas Artes de Cuenca a dar un taller. Pasé por la clase de escultura y vi que no usan madera, ni piedra, usan poliespan. Así se veía mejor el volumen, pero a mí me gusta saber cómo tengo que tratar la madera, ver características, qué se puede hacer con las vetas. El poliespan es bueno, pero tienen que enseñar cosas básicas para su vida de artistas.

E.S.- En la de Madrid sí se utiliza el barro, la piedra, la forja, también el poliespan.

O.L.- Algunas veces tengo la nostalgia de no haber estudiado Bellas Artes. Estaba metida en otra historia y lo dejé.

Entré en una clase de dibujo de primero y todos dibujaban igual. Entré en otra de segundo y lo mismo. Pensé: ¡qué horror, todos dibujan según el estilo del profesor!, ¿y la técnica? Lo importante es que te enseñen todas las técnicas posibles, para así desenvolverte en la que más se adecue a tu propio estilo.

Lo que he visto mucho en José M^o Sicilia es un marco muy grande en el que deposita flores y después vierte la cera. Cuando la cera está líquida, puedes jugar con el óleo y conseguir buenos resultados.

Yo tenía un profesor de dibujo que me decía: Bárbara, ¡el arte no es solo trabajar!, ¡que llevas en el caballete cinco horas!, vamos a tomarnos algo. La vida es otra cosa.

El artista necesita otro tiempo. No puedo pintar ni hacer fotos si tengo que hacer cosas de burocracia, facturas, mandar cartas. Necesitas saber que no hay nada, necesitas estar en otro mundo. Es que es otro mundo el de la creatividad.

Recientemente he estado en un pueblo de Murcia pintando un mural de 400 m. cuadrados. Me daba un miedo increíble, pero ha sido una experiencia muy enriquecedora. Tenía que subir a una grúa para ir pintando partes del mural. Este pueblo, el alcalde lo quiere convertir en un museo. Quiere que el Arte

sea foco de atención. Está encargando esculturas, murales. Pintar al aire libre ha sido una gozada, la gente me daba ánimos.

E.S.- Quería que me comentaras la foto del beso, la gente se escandalizó...

O.L.- ¿Por qué? No lo sé. Es que casi nunca me entero de lo que dicen los demás. Lo habrán dicho los críticos.

Cuando viví en Barcelona en los años 78-81 me vino muy bien. En Madrid todos eran muy creativos, revelaban en el cuarto de baño, positivaban en la bañera, todo era muy casero, pero no les importaba. En Barcelona eran muy puristas, todos tenían un estudio con laboratorio, utilizaban papel baritado. Aprendí mucho de técnica, de pulcritud, de presentación. Había que conseguir la ampliación más grande con el mínimo de grano. Pero también había que vivir, no podías hacer una foto y tumbarte.

Un día le enseñé mis fotos al director de arte de la revista Penthouse. Cuando las vio, me encargó seis páginas sobre el erotismo, y esta es una de ellas. El señor con la pierna también es de esa serie.

En la exposición que hice en el MEAC, el señor y la chica de la pierna hicieron un baile. Son artistas. Él estaba con el periódico sentado y ella bailaba alrededor y le ponía la pierna, y había unos músicos tocando.

E.S.- ¿Cómo se te ocurrió la idea de Peluquerías?

O.L.- Quería preparar algo para enseñar. Antes las peluquerías tenían a los lados unas líneas azules, rojas y blancas; azules, rojo y blanco. Me gustaba mucho. Me rondaba la idea de hacer algo en la cabeza. Hice primero la foto de las pescadillas, que me gustó mucho; luego a otro le puse unas tortugas; a otro un pulpo.

Las primeras son las que más me gustan. Fui a ver un galerista que llevaba Spectrum-Canon. En el Centro Nacional de Fotografía, que tenía escuela y biblioteca, pasaban ciclos de cine. Estaba todo el día allí, y un día cogí una maleta de un basurero, que estaba abandonada, la limpié, la pinté con titanlux azul, le pegué cosas por fuera, también las postales de Peluquerías, metí las fotos que tenía (5 ó 6) y me fui a ver

a Albert Busqui: mira lo que tengo -con la maleta de basurero- Se quedó mirando y dije: ya tengo nombre, me voy a llamar Ouka Leele⁵⁶⁹. Y me comentó: si me haces 30 fotos como estas, preparamos una exposición.

Llegué a casa emocionada: ¡voy a hacer una exposición!

Cada vez que le llamaba: hola, soy Bárbara, no, no.

- Tú, ¿cómo te llamas?

- Me llamo Ouka Leele.

Él insistía en que dijera mi nombre, y allí hice mi primera exposición. Yo no sé si vendí algo, creo que me compraron dos fotos.

Había gente en la inauguración que comentaba: estas fotos son de un japonés que utiliza el ordenador. Y yo alucinada.

Luego fui a una agencia de publicidad y me trataron como si fuera un representante: ¡ah, sí Ouka Lele! un japonés que hace unas fotos increíbles. Debieron de ver algunas fotos en una revista... Al final expuse en Tokio. Les gusta mucho. En el Reina Sofía las personas de la tienda me comentan que piden siempre algún póster.

La foto de la serie "Peluquerías" de 1979, en la que está el Hortelano con una pescadilla, es una de las mejores fotos... Después él se pintó unas líneas y puntos. Ese reloj lo quería mucho. Me lo regaló mi padre, pero me lo robaron junto con una cámara de súper 8mm.

Igual que mi hija se pintó de princesa en la fotografía "Niña eres bella" como una flor 1997.

Esta serie es un encargo de "El Mundo" para su revista semanal. Me agobié un poco porque tardó mucho tiempo en pintar una foto. Además, cuando hago una foto, siempre pienso en el futuro: hacer una exposición

⁵⁶⁹ El Hortelano (pintor) tenía un mapa de estrellas que se había inventado él. Una se llamaba paella, (...) y había una que se llamaba Ouka Leele. Yo cuando lo vi me encantó y empecé a decir que yo quería firmar así, que quería llamarme así, pero me daba un poco de corte. También estaba influenciada porque Ceesepe firmaba así cuando él se llama Carlos, también Mariscal firmaba con su segundo apellido, Nazario, El Hortelano,...gente que conocía así tenían un nombre. También tenía algo de ritual como entrar en una orden y cambiarte el nombre. Tolo Llabrés entrevista a Ouka Leele.

de estos retratos. La entrega era semanal y el tamaño de 60 x 80 cm. Pensaba que podía hacerlas a mi aire, publicarlas cuando terminara, entregar alguna y publicarla,..., pero el mundo de la prensa es actualidad y eligen a la gente que ellos quieren...

Cartel para "Los veranos de la Villa", 1996. Casi se cae la niña. El la está sujetando el tobillo. Aquí también se ve un carrito de la compra, que era la bolsa que contenía las sandías.

E.S.- "Voluptuosidad". Esta foto es preciosa me recuerda a Caravaggio. Se puede decir que es fotografía o pintura porque lleva más horas de pintura. La fotografía es la concepción de la imagen, pero en pintar se tarda mucho. Observa como está pintado el pelo.

O.L.- Serie "Madres Nutricias". Era la época en la que yo había dado de mamar a mi hija y me parecía alucinante. Conocí a amigas que también lo estaban haciendo y les hice retratos.

"Semilla", 1993. La foto era sin ella. Era una adoración a la naturaleza. Vino corriendo mi hija y se sentó mirando a la cámara. Tengo las dos fotos. Elegí aquella en la que salíamos las dos porque ella siempre está conmigo, es mucho más real y me pareció muy gracioso.

E.S.- Tu puesta en escena en la Cibeles "Rapelle toi!, Bárbara". Todavía te sigues encontrando a gente que vivió el "atascazo" (duró todo el día). Pienso que valió la pena. ¡Todavía me lo dicen!...

O.L.- Es la historia de los dos leones, los leones de Cibeles. Llevaba tiempo pensando en este mito. Existe un cuadro en el Prado de Guido Reni en el que ellos están en la misma postura. A Atalanta la abandonaron en un bosque cuando nació y le amamantó una osa. Luego, cuando fue más mayor, la intentaron violar unos sátiros. Están a la derecha de la composición. Tenía un oráculo que dice que ella no se podía casar hasta que no le venciera un hombre en las carreras. Era muy guapa, corría con sus pretendientes, pero siempre les ganaba y después los mataba con sus flechas. Llegó Hipómenes y se enamoraron los dos. Hipómenes tenía miedo de perder la carrera y fue a consultar a Venus. Le contó que estaba enamorado de Atalanta. La diosa le regaló tres manzanas de oro del jardín de las Hespérides que Hipómenes fue tirando en la carrera a Atalanta. Ella se entretuvo mirándolas y así la venció. En la fotografía se ve que Hipómenes está más adelantado. Al estar juntos, vivían muy contentos y se fueron a hacer el amor a una cueva que resultó ser el oráculo de Cibeles. Por este motivo fueron transformados en leones. Cibeles se compadeció de Hipómenes y de Atalanta y, en sus formas de León, los enganchó a su carro. Venus, situada debajo del árbol, está contando la historia a Adonis y le aconseja que tenga cuidado con sus comportamientos.

E.S.- ¿Cuánto tiempo tardaste en hacer este montaje?

O.L.- En hacer la foto, un día. Había algo mágico entre todos. Con un megáfono iba colocando a los personajes y les decía lo que tenían que hacer. Después me subí a una grúa de cine para poder hacer la toma, tenía que estar un poco alta para poder lograr que saliera toda la composición.

En prepararlo.... Me fui a ver al Alcalde con tres manzanas en bronce doradas en una cestita y todo el proyecto. Le comenté todo lo que quería hacer y me dijo que adelante.

Hicimos un presupuesto, pues todo lo pagaría el Ayuntamiento: el árbol, las flechas, el camión con el vestuario, las telas...

Todo este montaje salió en el Telediario, pusieron una música de ópera. Fue muy bonito ese espectáculo tan insólito, todo el color natural... Fue como rodar una película. Los medios de comunicación preguntaban cuándo iba a ser la siguiente fuente. No, esto no va de fuentes. Esto es una historia, yo no soy comercial. Creo que debería haberlo sido, pero, no. Lo que hay en mis fotos es mi vida, es lo que yo he vivido.

"La muerte es una llave que abre un cofre lleno de tesoros acumulados" 1987, Mallorca 106 x77 cm. Esta es una cantera en Palma. La deberían utilizar para dejar el ganado, pues está abandonada. Yo saqué la oveja muerta.

E.S.- A Miquel Barceló le centraste con un monte.

O.L.- Es su monte, el Señor de FAPUC. Tiene cuevas muy estrechas con estalactitas y estalagmitas que me dan miedo, claustrofobia.

Este es el corazón que había utilizado para otra fotografía. Lo dejé en la terraza y se llenó de avispas (había como cien). Hicieron un agujero, lo habían ahuecado por dentro. No me atrevía a tocarlo, hasta que vino una asistente, cogió una bolsa y lo metió.

En "Herida por la niebla y por el sol", 1987, Madrid, 80x100 cm. Paco Calvo le comenta que es como la transverberación de Santa Teresa de Venir. En definitiva, es una historia de amor. Igual que la Cibeles, son historias personales. En ese caso era Atalanta.

La moda española 1986, Mallorca. 50x60 cm. Esta foto de la diseñadora de ropa Sybilla fue un cartel que salió también en la televisión para promocionar la moda española. Podía haber elegido a otro diseñador, pero elegí a Sybilla. Vinieron todos a Palma y un escultor, que también es peluquero, se inventó una máquina.

Recogía todo el pelo de la peluquería, lo centrifugaba, hacía un bloque como de piedra y esculpía. Debería pegarlo con lacas o material que él conociera. Nunca lo había visto.

Alberto y Alfredo son gemelos 1984, Madrid. Colección Gabriel Cualladó. Alberto García-Alix está en París. También vivió la movida de Madrid. Su hermano Alfredo es médico, muy formalito, tiene un hijo.

Una amiga francesa de París hizo una tesis sobre la puesta en escena de mis fotos. También quiso hacer algo con Alberto y Pablo Pérez Mínguez, pero no sé si lo consiguió.

E.S.- ¿Qué es para ti la ciudad?

O.L.- La ciudad es amor-odio. Yo siempre sueño con vivir en el campo, estar en la naturaleza porque me da más energía. Pero en la ciudad hay otra energía del trato humano, del intercambio cultural, que es muy importante. Siempre me estoy debatiendo entre las dos cosas, siempre he soñado con irme al campo, pero nunca me voy. Algo habrá que me retiene aquí.

Me gustan los proyectos de Rainer Baser. Su filosofía es que, cuando se realice una casa en el campo, el techo tiene que seguir en continuidad con el paisaje. Son casas como la de los hobits. Ese tipo de ciudad me parece el más apropiado, pienso que a la ciudad le falta humanidad.

E.S.- ¿Cuál es tu proyecto?

O.L.- Cuando hago algún trabajo, me surgen ideas. La pintura que ahora he hecho que es sobre hormigón. Estaba pintando con silicatos y me entraban unas ganas enormes de hacer una escultura enorme en hormigón... Me comentó el que vende las pinturas que utilizara cal hidráulica, que, cuando se seca, es una roca. Ahora estoy escribiendo un libro de bibliofilia con poemas y serigrafías se llamara Floraleza. Me gustaría presentarlo en el Reina Sofía...

Como en el 2005 es el centenario de la primera publicación de El Quijote, también quiero hacer algo. En enero tengo una exposición retrospectiva en Valencia, pero a mí lo que me gusta es hacer obra nueva, mezclar la fotografía con la pintura. Pero ahora estoy con la pintura. Es que son muchos años pintando fotografía...

E.S.- Susana Solano hace fotografías ahora.

O.L- Empezó a poner en planchas muy grandes serigrafías, conozco a la persona que se las hace, y, mira, ahora, fotógrafa.

Los artistas pueden cambiar de técnica. Yo no me considero artista: hay fotógrafos que son fotógrafos, y hay artistas que utilizan como uno de los medios la fotografía.



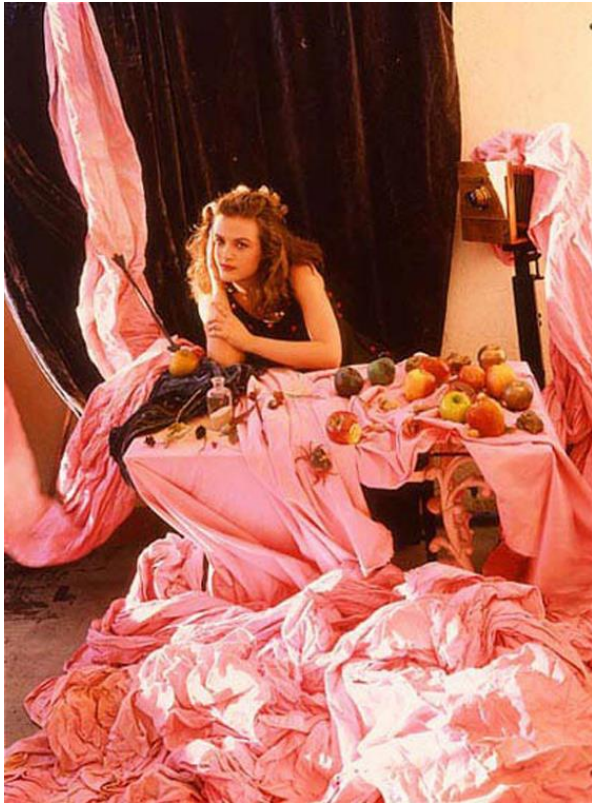
Ceesepe. Ouka Leele.



Limonas, 1979. Ouka Leele.



Alberto y Alfredo son gemelos, 1984. Ouka Leele.



Autorretrato en rosa. Ouka Leele.



Escuela de romanos, 1980. Ouka Leele.



Serie Peluquerías: máquinas de afeitar, 1979. Ouka Leele.



Serie Peluquerías: pulpo con paisaje, 1979. Ouka Leele.



El Hortelano fabrica peces solo con agua, 1984. Ouka Leele.



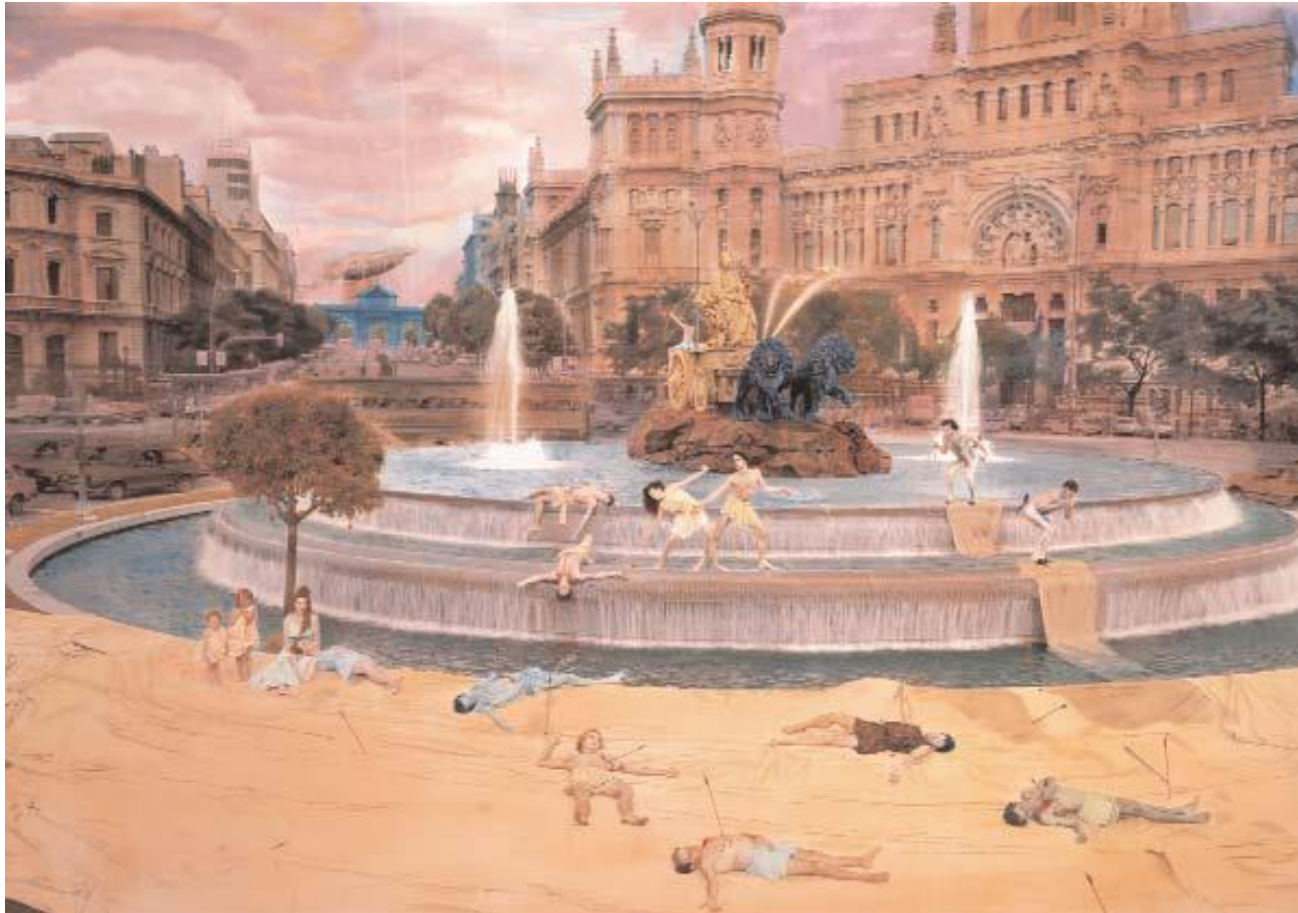
Adriadna Gil, 1996. Ouka Leele.



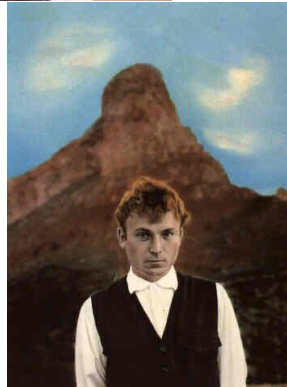
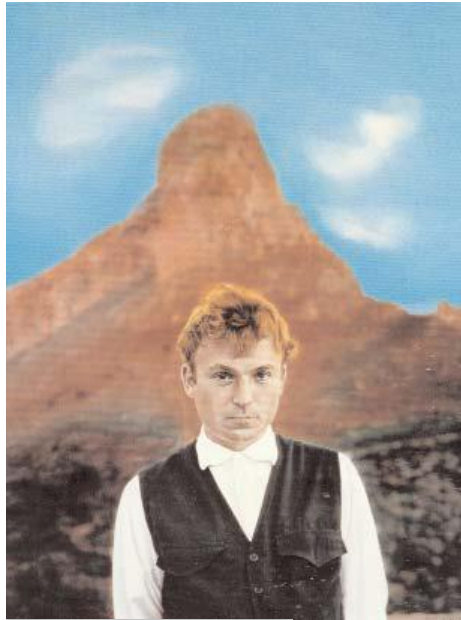
El beso, 1980. Ouka Leele.



Voluptuosidad, 1995. Ouka Leele.



Rapelle toi!, Bárbara (los leones de la Cibeles: Atalanta e Hipómenes), 1987. Ouka Leele.



Miquel Barceló, 1987. Ouka Leele.

Moda Española, 1986. Ouka Leele.



Sybilla. Ouka Leele.



Volaverunt, 1988. Ouka Leele.



Allí donde el alma habita, 2000.



Ouka Leele. Me lo dijo Sorolla, 1990. Ouka Leele.

Pierre Gonnord. Mayo, 2004. Recorrido de Miradas

Esther Sánchez- ¿Cómo fue tu encuentro con la fotografía?

Pierre Gonnord- Muy joven me he interesado por la fotografía en las exposiciones que veía en París, los libros en las librerías especializadas, las imágenes que aparecían en los magazines (que recortaba) y también era sensible a los fotogramas de cine. Iba directamente a la sección de foto de las librerías; no tenía mucho interés por las demás artes. No hacía foto pero disfrutaba del trabajo de los más grandes de la época: Arbus, Cartier Bresson, Avedon, Sieff, Lartigue, Newton... En mi adolescencia empecé a coger la cámara en mano pero con una dedicación de "Dominguero". A la muerte de un hermano mío hace 8 años, deje mi trabajo en una agencia de publicidad para reflexionar; empecé a reconsiderar mi postura hacia la fotografía. Al poco tiempo empecé a trabajar en free lance, dedicándome en particular a retratos (la mayoría de mis clientes fueron cantantes líricos y músicos) Empecé seriamente a plantear mi proyecto sobre el rostro humano hace 5 años.

E.S- ¿Qué tipo de trabajos haces, cómo fue el proceso inicial?

P.G- Hagas lo que hagas eres producto de tu generación y de tu sociedad. Yo funciono siguiendo mi instinto, mi intuición, para sacar lo que tengo dentro. Intento ver y empaparme de las cosas esenciales que me rodean, hasta de los ruidos de la ciudad, las hondas de energía que nos envuelven permanentemente.

Veamos, mostramos cosas impalpables .Me interesa el rostro humano. Acercarme a la esencia. Hablar de lo superficial y a la vez sondear los abismos. Al principio, mi idea era simple. Yo quería trabajar solamente con la juventud urbana, y expresar, a partir de una serie de retratos, los cambios en nuestra sociedad. Al mismo tiempo, me interesaba hacer un retrato psicológico de cada uno. En mi trabajo hay un modelo inicial, un ser único, una historia, pero el modelo me sirve también de punto de partida para contar mis historias. Es un mediador.

E.S- Realizas tus fotografías en formato medio (6x6) con una Hasselblad, amplías el negativo y lo positivas en laboratorio directamente sobre metacrilato.

P.G- No exactamente. Trabajo efectivamente en analógico. Positivo sobre papel con proceso químico. Sólo después se monta la imagen bajo metacrilato con silicona neutra, para protegerla de la agresión de la luz y asegurar un PH neutro.

E.S- El tratamiento lumínico es muy saturado, con un solo foco de luz.

P.G- Lo era a principios, pero mi planteamiento varia cada vez más. Ahora trabajo esencialmente en la penumbra. No tengo ningún esquema obligatorio.

E.S- ¿Con qué propósito plasmas tus fotografías?

P.G- Quiero fijar una esencia personal, que al mismo tiempo sea universal. En principios me interesan personas que no sean ni públicos ni íntimos. Quiero escalar vertientes diferentes del género humano.

E.S- Has ido eliminando progresivamente los accesorios simbólicos o informativos para concentrarte exclusivamente en el rostro...

P.G- ¡Sí! Hace tiempo que he enviado al trasto los accesorios. Creo que me sobraban. Trabajo con gente desnuda. Me he ido a buscar en las caras de las personas con las que me cruzaba, en el azar, en el anonimato de las grandes ciudades, cosas que sentía en mi interior. Me fascina el rostro humano. ¡Qué complejidad! En mis viajes urbanos, en el metro, en la calle, no ceso de escrutar al de enfrente. La cara es un territorio desconcertante, intenso, que evoluciona, es misterioso. Es como una membrana. Cuando trabajo, tengo un individuo enfrente de mí; pero también esta cara se convierte, durante la sesión, en la mía, en la suya; se transforma en una abstracción, una superficie, un territorio, un planeta, un edificio, y también en la idea de apariencia y de mirada; algo genérico, es la materialización de un estado mental que escapa al tiempo.

E.S- ¿Cómo seleccionas a tus modelos?

P.G- Me siento atraído por ciertas caras. En general busco la ambigüedad porque da más libertad de interpretación, más posibilidades narrativas. A mis modelos los busco en la calle. No los conozco a priori. No hago ningún estilismo. Trabajo con lo que hay. Al principio eran muy jóvenes, saliendo de la adolescencia o más bien entrando en la denominada edad adulta. Esta especie de virginidad de la faz, de la mirada

aún verde, me interesaba porque creía que había más inseguridad, cosas que estaban aún por llegar; seres que buscaban, y por tanto, que estaban disfrazados detrás de un look, una fachada. Actualmente he trabajado con gente más mayor (hasta viejos). Me he dado cuenta de que ahí también existe un poder narrativo inmenso, toda una vida plasmada en la superficie del rostro, en los pliegues de la piel, en la energía de la pupila. Últimamente, tengo tendencia a buscar modelos en direcciones más alejadas del *down town*. Tengo cada vez más ganas de trabajar con caras que pertenezcan a vidas particulares, energías distintas, muy marginales. También, es hablar de nuestra sociedad que acercarse a los excluidos.

E.S- ¿Qué persigues con tus fotografías, cuál es tu objetivo?

P.G- Ahora, lo que más me interesa no es la historia individual y de nuestra época, sino abordar en los retratos la condición atemporal del ser humano e incluso en conceptos más abstractos. Claro está, los problemas de mi época me interesan, no soy insensible a ellos. El mestizaje urbano, la andrógina, la alteración de la identidad está presente en mis fotos, en un cierto nivel. También hablo de cánones de belleza. Evolucionamos en una sociedad más abierta, más tolerante, pero obsesionada más y más por las apariencias. Mi última serie "Utópicos" aborda, entre otras cosas, otros arquetipos físicos.

E.S- ¿Cómo es tu proceso creativo desde el principio?

P.G- La fotografía es un buen medio de plasmar mis encuentros. Primero me llevo los modelos a estudio para que vea mi proyecto. Trabajo en múltiples sesiones cortas, donde hay silencio. Los modelos vienen tal como van por la calle. Se desprenden de sus prendas. En la oscuridad del estudio, se va abriendo la mirada. Después seguimos a veces en otros entornos donde podamos captar la intimidad y el misterio.

E.S- Para el artista francés, sus modelos son portavoces de los valores de toda una generación, de comienzo de este siglo. ¿Influyó alguien en ti de una forma asombrosa o fue poco a poco?

P.G- He nacido en Francia, casi siempre he vivido en grandes ciudades (Paris, Londres, Los Ángeles, New York, Madrid y últimamente en Japón). He experimentado con mi generación un gran cambio...un mestizaje total, una fusión progresiva entre los géneros y los estilos sea entre las razas, sexos, etc.... La inmigración, el movimiento feminista, la revolución sexual, la era de la comunicación...todo esto ha modificado profundamente las mentes y las apariencias... Una nueva raza urbana ha nacido pero esta vez sin clasificación, sin encasillamiento posible, las tipologías son múltiples e infinitamente posibles.

E.S- ¿Cuáles son tus fotografías preferidos?

P.G- En cada uno de nosotros coexiste lo magnífico con lo más doloroso. Esa vertiente trágica está presente en la obra de los fotógrafos que más me interesan, como Diane Arbus, Nan Goldin o en los autorretratos de Mapplethorpe y Alberto García - Alix... Me gustan también los fotógrafos con una vertiente poética e incluso surrealista como Brassai y Manuel Álvarez Bravo.

E.S- ¿Por qué te gustan? ¿Qué tienen? ¿Podrías comentarnos algo más?

P.G- Me gustan los artistas que tratan con lo íntimo, las historias personales más allá del contexto de una época. Me parece importante hablar de la dimensión poética y espiritualidad del género humano (que no tiene que ver con la fe o religiosidad). Por eso más allá de la fotografía me interesan en particular los video-artistas como Marina Abramovic, Bill Viola, Gillian Wearing, Eija-Liisa Ahtila, Rineke Dijkstra, la obra video-gráfica de William Kentridge. Las esculturas e instalaciones de Mirosław Balka, Annette Messager y Christian Boltanski.

E.S- ¿Han influido en ti tus amigos/as en el estilo de tus fotografías?, Alberto G-A comenta que solo fotografía a las personas que quiere, tú también las eliges pero son más anónimas. Habrá un proceso de conocimiento mutuo...

P.G- Alberto trabaja a modo de diario íntimo. Yo retrato a la gente que voy conociendo pero con un planteamiento previo. No fotografío a mis amigos, aunque algunos de mis modelos ya son muy íntimos. Se va tejiendo historias personales a raíz de un proyecto.

E.S- Rilke en su primera carta al joven poeta comenta:

“Entre en usted. Examine ese fundamento que usted llama escribir; ponga a prueba si extiende sus raíces hasta el lugar más profundo de su corazón; reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir. Esto sobre todo: pregúntese en la hora más silenciosa de su noche: ¿debo escribir? Excave en sí mismo en busca de una respuesta profunda. Y si esa hubiera de ser de asentimiento, si hubiera usted de enfrentarse a esta grave pregunta con un enérgico y sencillo debo, entonces construya según esta necesidad:

su vida, entrando hasta su hora más indiferente y pequeña, debe ser un testimonio de ese impulso".⁵⁷⁰

¿Es para ti la fotografía la mejor amante? ¿Qué le dirías a una persona que se quiere dedicar a la fotografía?

P.G- Es una problemática demasiado personal que no necesita consejo. Hay que seguir su instinto y dejar el pulso de su mano escribir.

E.S- En tu trabajo la comunicación entre el modelo y el artista es importante. ¿Cómo lo consigues? ¿Qué magia se establece entre el modelo y el fotógrafo?

P.G- No tengo problemas de comunicación con mis modelos, con los que han aceptado colaborar en mi proyecto, dado que muchos rechazan mi propuesta. Me gusta mucho el trabajo de aproximación a la gente, esta dificultad, el factor azar, sorpresa...y todo lo que puede llegar después que en su momento ignoramos. Después estoy receptivo a su forma de ser y dejo mucho sitio para el silencio. Prefiero mirar y escuchar.

E.S- Hacer fotos, puede ser una gran terapia. Cuando un buen profesional hace una foto, el modelo sabe que puede salir su reflejo interior en la cara ¿te impone un poco, o por el contrario, es esa la investigación que buscas?

P.G- Lo que busco con estos retratos es que la gente retratada sienta algo, vea algo. Es una cuestión de intercambio, como si fuera un espejo, al ver a los demás también te ves a ti mismo, en cierta forma... Cuando quieres excavar la persona tienes que acudir al retrato.

E.S- Dos de las ideas presentes en la temática de Gonnord: el concepto de ambigüedad - en todos los sentidos- y su defensa del mestizaje, tanto a nivel racial, como estético o social.

P.G- Creo que ya he superado esta doble temática. Quiero tener un discurso más universal, atemporal y poético. La clasificación, la sociología no me interesan en absoluto. Cuando estuve en Japón con una beca, no me interesaba tanto el orientalismo. Sin embargo, ahí estaba, enfrente de mí y he ido derecho para hablar

⁵⁷⁰ Rilke, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Traducción: José M^a Valverde. p.p. 24-25.

de otras cosas. He tenido la oportunidad de trabajar con un sujeto espinoso, pero que me permitió, por mi lenguaje, un discurso diferente sobre el ser humano. Me gusta mucho la ciencia-ficción. Creo que mis imágenes hablan sobre todo de seres irreales, de ficción. Algunos personajes no tienen edad, aunque el modelo sea joven. Mis personajes están solos, aunque estén acompañados, como lo estamos nosotros mismos. Me gusta el silencio, pues acentúa los sonidos. Los anuncia. Igual que de la inmovilidad se sobreentiende el movimiento. La contención es para mí un arma, una posición interesante. Todo está a punto de relajarse o explotar. Las relaciones humanas no sé cómo materializarlas. Me parecen extremadamente difíciles y complicadas para gestionarlas sobre el terreno. Por eso, en mis fotos las personas están unos al lado de los otros, solos.

En su trabajo "City" las fotos son interesantes. Ha hecho un montaje de interiorismo a partir de la idea preconcebida de encontrarnos en un mundo de mestizaje cultural, cuya gracia es llamarnos la atención sobre la imagen aislada de su contexto, para así atender a los rasgos especiales y únicos para cada personaje o situación. Esas obras nos imponen una atención entre entornos y usuarios donde se mezclan los componentes de la pluriculturalidad actual, donde se ha provocado una ruptura, por ejemplo, entre el rigor propio y coherente de los interiores de Vermeer, o los paisajes urbanos de los impresionistas, y esas nuevas imágenes nacidas de un choque de contrarios que está dejando de serlo. Por ahí, tal vez, pero al margen de las cuestiones estrictamente pictóricas, quedaría zanjada la cuestión inicial sobre la polémica entre pintura y foto.⁵⁷¹

E.S-Esta última habría recuperado los contenidos de la pintura clásica. Con toda su perfección formal, ¿es cierto?

P.G- Es una problemática que, la verdad, nunca me he planteado. Creo que la fotografía no deja de ser una técnica, una herramienta como la escultura, el cine, la pintura... y siempre hacemos paralelos entre nuevos lenguajes y movimientos/técnicas anteriores. Los contenidos pueden ser similares pues se trata de las problemáticas del género humano. Prefiero dejar esta respuesta en mano de los críticos e historiadores de arte.

⁵⁷¹ Arnau Puig, *¿Fotografía o Pintura?* [ABC 21 de septiembre, 2002].

E.S- Fotografías a personas que están imbuidas en la ciudad, en rincones, en la calle, en el interior del estudio, paseando. Son ciudadanos de la metrópolis ¿crees que les gusta? ¿Piensas en la vida dura que tienen? ¿Es ese el grito de luz de tus fotos?

P.G- Hablo de la vida urbana, retrato a seres urbanos porque hoy en día la mayoría de la humanidad esta aparcada entre muros de megalópolis saturadas y es la energía que impera en nuestro planeta.

E.S- Te gusta la ciudad, el bullir de los coches, los semáforos, el anonimato... ¿Qué le falta a Madrid o que le sobra?

P.G- Me gusta la ciudad por lo que me facilita y alimenta mi proyecto. Sé que puedo disfrutar de muchísimas otras cosas y tantas que aún no he conocido. Quiero abrir y desplegar mi horizonte. Madrid es una ciudad estupenda grande y pequeña a la vez y mis numerosos viajes aportan un complemento de oxígeno al sedentarismo [a mí y a cualquier persona].



Simba, 1999. Pierre Gonnord.



Maki, Pierre Gonnord.



Gran Delfin, 1999. Pierre Gonnord.

